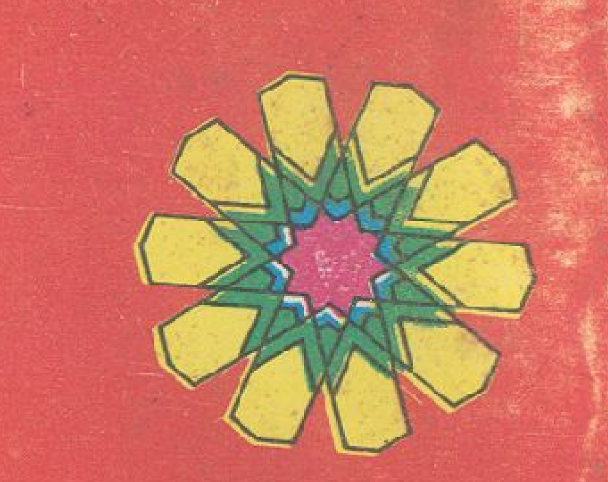


القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر العدد ٨٢ ● ٢٨ شعبان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ إبريل ١٩٨٨ م AL-QĀHIRAH

من موضوعات العدد :

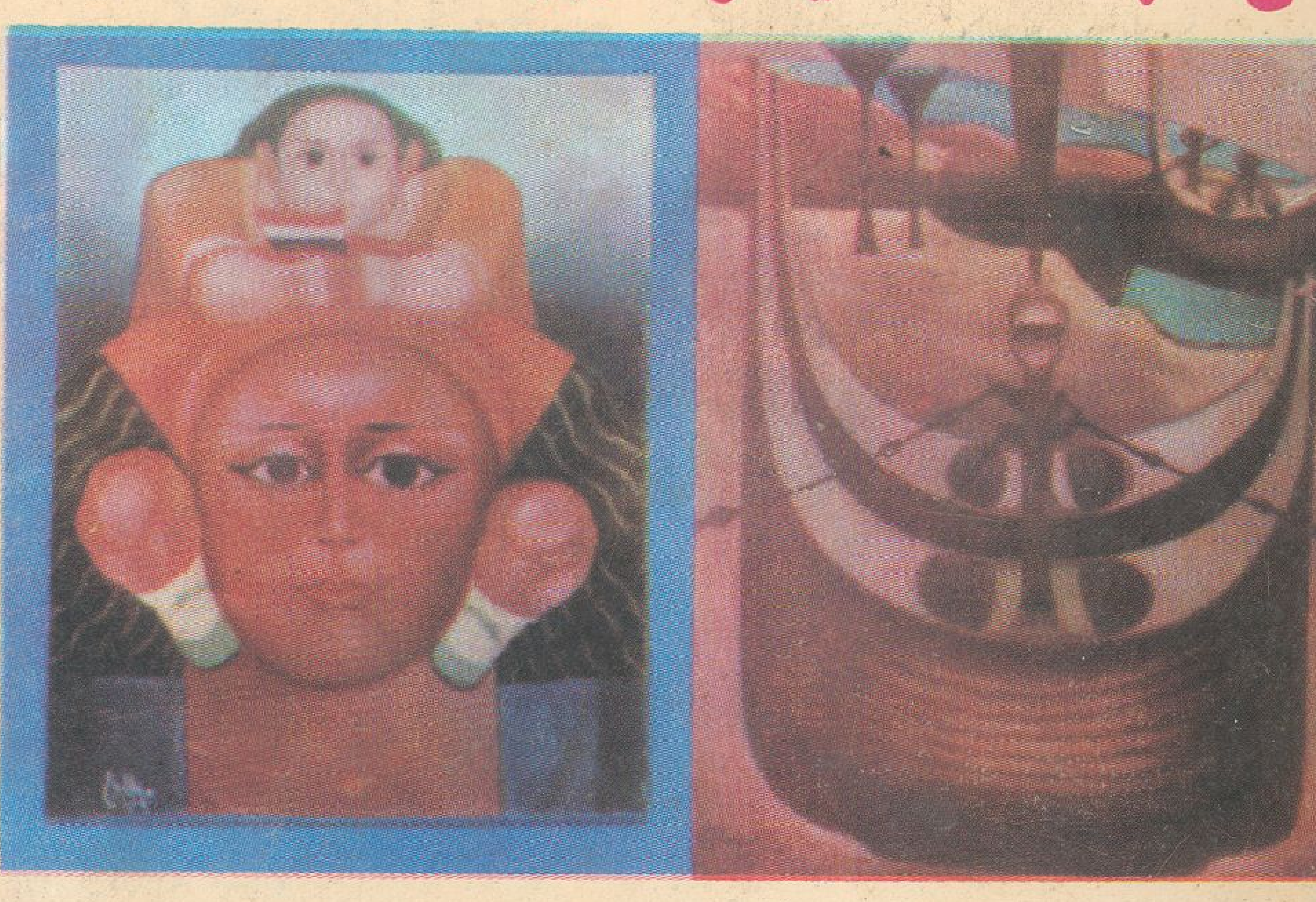
- الحضارة الاسلامية
- جورج لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر
- أهم الحقائق عن توفيق الحكيم
- فى الميزان : مسرحية دماء على ستار الكعبة
- ميخائيل نعيمة من المهد الى اللحد



- حوار مع الدكتور محمد على مكى الحائز على الجائزة الأولى للملك فيصل
- حوار قديم مع ميخائيل نعيمة

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة :

- قصة ◆ شعر ◆ مسرح ◆ سينما ◆ مكتبة ◆ فنون تشكيلية
- من المجلات العالمية والعربية

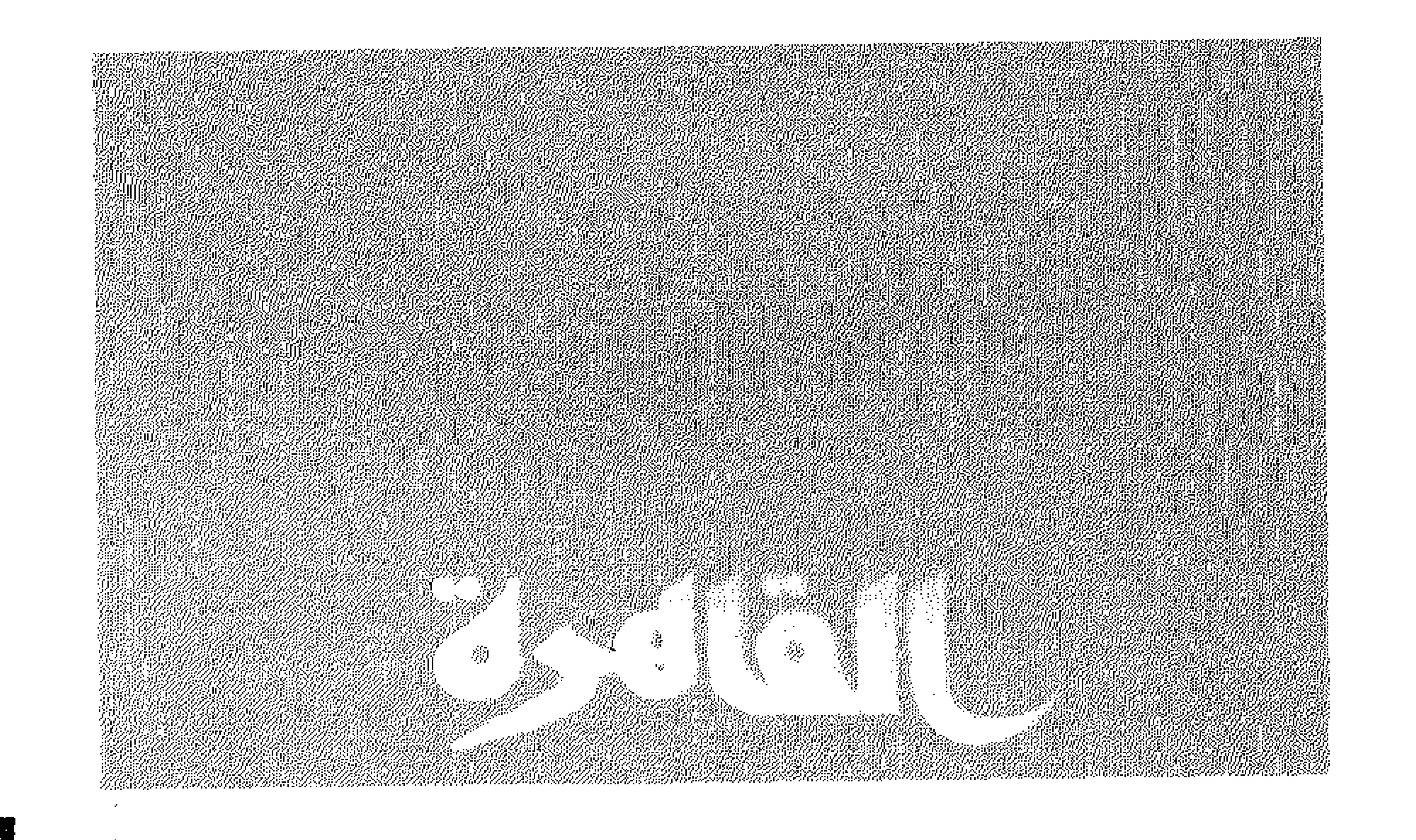


عبد المنعم مطاوع ... والصمت

الثمن ٥٠ قرشاً

لـوحـة للفنـــان تشـــارلـز جليـــر





رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى

الثمن ٥٠ قرشاً

الاسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ١٫٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ١٢٫٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٠٫٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

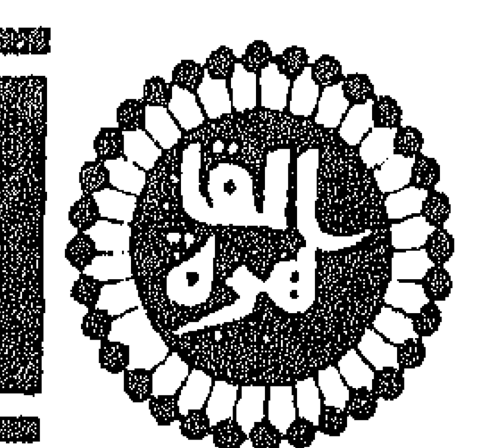
عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠



قصائد على ستار القومى

فى غير هذا الموضع ، نوقشت ـ نصًا وإخراجًا ـ مسرحية « دماء على ستار الكعبة » للأستاذ الشاعر فاروق جويدة . لذا ، سنكتفى ـ هنا ـ بطرح بقعة ضوئية على شظية ، أو ظاهرة واحدة بنائية فى نصها الأدبى ، وعلى معطياتها المضمونية .

والمقصود بهذه الظاهرة ، هو النزعة إلى التقصيد التى لا تزال تلازم المسرح الشعرى العربى ، منذ أحمد شوقى وحتى الآن ، والموروثة ـ لا شعوريًا ـ عن صميم طبيعة القصيدة العربية ذات القالب العمودى العريق . وهذا الطابع التقصيدى يبرز فى المسرحية كرقعة ضعيفة الانتماء العضوى إلى الكل العام . فهو يزاحم سياق المواقف الدرامية ، ويطغى عليها بإرنانيته الخطابية التى تستهوى الأسماع التى اعتادتها فى الإنشاد الفردى الذى يعسر هضمه فى البنيان المسرحى .

* * *

وتؤلف الأجزاء الكمية ـ فى نص المسرحية التى بين أيدينا ـ قسمين ، يتكون أولها من افتتاحية ، وخمسة (فصول) ، وآخرهما من سبعة (فصول) ، إلا أنهما متعادلان نسبيًا من حيث المساحة القولية . . ولكن لا توجد أية مسرحية ـ فى تاريخ الدراما العالمية ـ يزيد عدد (فصولها) على سبعة إلا فيما ندر . لذا ، كان من الأجدى أن تصاغ المسرحية فى عدد من وحدات المشاهد المتسقة الامتداد ، داخل (فصلين) أو (قسمين) ، وخاصة أن مفهوم (الفصل) ومفهوم (المشهد) قد تأصلا فى تقاليد الكتابة المسرحية خلال الخمسين عاما الأخيرة ، ولم تعد هناك حاجة إلى اصطلاح جديد .

ومادة هذه (الفصول) الأثنى عشر التى يتراوح عدد صفحات كل منها ما بين الثلاث صفحات والتسع عشرة صفحة ـ تكشف عن جانب من مكوّنات الشاعر الثقافية ، التى استولدها عمله الدرامى . فبالإضافة إلى اللمسات الصياغية التى يمكن عزوها إلى تأثير شعراء الدراما المحدثين ـ مثل عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور ، ومعين بسيسو ـ نجد تأثيرات المناخ السياسى الصحافى الذى يعمل فيه الأستاذ جويدة بجريدة « الأهرام » .

فالمتأمّل فى نص مسرحية « دماء على ستار الكعبة » ، لا يعدم تفشى أصداء باهتة لبعض موضوعات الأعمدة ، أو الصناديق السياسية اليومية أو الأسبوعية التى تنشرها الصحافة ، أو لبعض التعليقات الناقدة لمظاهر الحكم وتهم الرأى العام ، ولكن يُهمس بها فى الكواليس أينما نُصبتْ إلا أن تلك المهموسات المعارضة ، أو التعليقات المنشورة التى تصاغ نثراً صحافياً للقراءة ، أو خطوطاً كاريكاتيرية للرؤية ، قد استحالت أصداؤها فى المسرحية إلى قصائد ، أو مقطوعات منظومة للإنشاد الجمهورى فى مؤاخذة الحكم الفردى الاستبدادى ، واسترذال الممارسات الحزبية النفعية والتهكم عليها ، مع نشدان الديموقراطية والعدالة الاجتماعية فى مجتمع مغلوب على أمره . . حتى الاستسلام والخدر . . .

وتنتظم هذه القصائد خيوط واهية من حدوتة سياسية مكرورة الخطا فى المسرح المصرى ـ طوال العقدين الماضيين ، كانت تنفلت عنها فى كثير من الأحيان ، فتبدو القصائد وكأنها تصريحات أو منشورات فى التحميس الوطنى ، لا تعبر عن أيديولوجية معينة للمؤلف ، وإنما عن خواطر مثالية ينشدها المصلحون ذوو النيات الطيبة فى المدينة الفاضلة التى تسبح فى آفاق المستحيل . . .

ومن ثمَّ ، فقد نتج عن تلك الخيوط القصِّية ، التى تقاطعها قصائد طويلة ، أو مقطوعات شعرية لا درامية الصبغة ، تأرجح الهدف الأساسى من كتابة المسرحية بين الخفاء والتجلّى . .

ومن هنا ، يمكن إدراج هذه المسرحية ضمن المسرحيات السياسية التى كتبت بعد نكسة ١٩٦٧ ، واتسمت بظواهر مشتركة فيما بينها ، ونتوقع ملامح نمطيتها منذ بداية قراءتها ، ومنها : مراوغة الحاضر بالاستتار خلف التاريخ أو الأسطورة أو عالم الفنتازيا ـ النغمة الخطابية المباشرة ـ التطويل على زعم مضاعفة التأثير ـ الهجوم على حكم الفرد المتسلط والسخرية منه ـ إدانه الشعب السلبى أو افتعال بطولته أو دعوته إلى التمرد ، ثم الصراخ والنداء المتشنجّ على الأمل الغائب ، أو الفردوس المفقود الذى قد يكون الحرية أو الديموقراطية . . . وبهذا ، يمكن أن تشكّل تلك المسرحيات التى يسهل تمييز القسمات النمطية المتشابهة فيها ـ تيّاراً يُصطلح على مسمّاه فيما بعد .

* * *

إن الستارة ترفع عن افتتاحية المسرحية ، وقد انتهى الحجاج من هدم الكعبة ، فراح الناس يصرخون ويندبون ويلعنون تحت قيادة ناصحهم سلام . . وهو رجل عجوز طيب يمسك مسبحة ، ويمثل بفقره ، وضعفه ، ونصائحه البليغة الرأى العام الواعى . ثم ينطلق سلام فى الفصل الأول (يصف) طبيعة الحجاج الدموية منذ أن كان رضيعا ، وأنه لما بلغ سن الشباب أحب سعادًا ، ولكنها آثرت عليه الفتى المناضل عدنان صاحب المبادىء الوطنية المثالية . فاضطر الحجاج إلى إخماد صوت منافسه يوم عرسه . فانطلقت سعاد هائمه على وجهها ، تناجى صورة الغائب الذى تنتظر أوْبته لإنقاذ الوطن ، ولكن فى نغمة مبتئسة تسرى فى شبه مقطوعة :

إنّى أريدُ من الحياة جميعها شيئًا وحيدًا
حُلماً وحيداً . . يوماً وحيداً . . طيفاً وحيدا
لكنه والله أبعد من بعيد
عدنان فى عمرى رجاء
عدنان فى قلبى صباح لا يغيب
لكنّه والله أبعدُ ما يكون . . الخ (ص ٥٠٨)

ويظهر الحجاج فى الفصل الثانى ـ لأول مرة ـ وهو محوط بالشعب . . ويلقى فى حضرته ثلاثة من الشعراء المنُطين المتزلفين ثلاث قصائد تقليدية فى مدحه ، قد تكون مبرّرة التواجد بدعوى ملاءمتها لمقتضى الحال :

من القصيدة الأولى
كريم : مولاىَ ياحجّاج يانوراً تألّق فى سماءِ قلوبنا
يافرحةَ الأيام فى أعماقنا
يانسمةً تختال بين ربوعنا
ياتاجَ عزٍّ يشتهيه زماننا
يارمزَ كلِّ المجد فى أيامنا
مولاى ياحجاج يانبض القلوب الثائره . . الخ (ص ٥٠٩)

من القصيدة الثانية
عبد الله : أيا حجاج يا ابن الكرام
ويا بدراً تألّق فى الظلام
فأنت الحقُّ فى يدنا دليلاً
ونحن الآن ننعم بالسلام . . الخ (ص ٥٠٩)

من القصيدة الثالثة
صفاء الملك : أنت الزعيمُ ولا سواك زعيمنا
أنت الحبيبُ وليس غيرك ياحبيبَ قلوبنا
أنت الذى عادت وبين يديك عزة أرضنا
أنت الذى منح الأمان ومزّق الأعداء بين صفوفنا
. . . الخ (ص ٥١٠)

ويروح الحجاج ـ بدوره ـ يمتدح نفسه ، وفلسفته فى الحكم ، ويتباهى ببطشه (العادل) ، ويهين الشعب الخانع ، ويستنكر عليه جبنه ، ونفاقه ، وكذبه ، فى قصيدة (وصفية) منها :

أنا الحجاج ياشعبَ النّعاج
والله لن أبقى بكم رجلاً
ولن أبقى لكم أملاً إذا كنتم بهذا الحال .
إنى لأعلم كل ما فيكم
جبناء إن خفتم .
سفهاء إن سُدْتم .
تخشوْن بطشَ الحاكم الجبار
. . . .
حكامكم فوق الرؤوس لأنهم أحياء
حكامكم عند الحياة مساجد ومنابر ومباخر
حتى إذا ماتوا نبشْتم قبرهم
وغرستموا فوق القبور . خناجر . . الخ (ص ٥١٢)

ثم ينبرى علاء الدين البنهاوى ـ الذى يمثل الاتجاه اليمينى الدينى ـ مؤيدا ومنافقا ، ومقدما مطالب حزبه . وكذلك يفعل رفيق الأنس زعيم الحزب القومى الوسط ، ثم يتلوه حسب الله كامل حسب الله الذى ينوب عن أصوات اليسار . ومثلما يحمل بعض الشعب الزعماء الثلاثة على الأعناق ، يحمل البعض الآخر الحجاج ، بينما وقف سلام وحده مستنكراً كل ذلك . .

ويمتد استنكاره إلى الفصل التالى ، ولكنه يتنازل عن إلقاء القصائد فى ذلك إلى سعاد التى تنعى (كالعادة) غياب عدنان المخلّص ، وتستقبح جرائم الحجاج التى لم يتجسّد أى منها فى فعل ملموس حتى الآن ، وذلك فى مطوّلات ، تأملية متفلسفة متشعبة الجهات :

ومتى يموتُ الناس
كيف نموت أين نموت . . . هل سنموت ؟
ماالفرق بين الموت ياهذا وبين حياتنا ؟
لا فرقَ عندى بين موتٍ أو حياه . .
الفرقُ عندى بين يوم عشته . . واراه يرحل مثل عينى
ثم يأبى أن يعود .
الفرقُ عندى بين إنسان يعيش وبين آخر لا يعيش . .
من قال إن الناس مثل الناس
من قال إن العمر مثل العمر . . الخ (ص ٥٢٤)
. . . . . .
. . . . . .
أوطاننا صارت سجوناً واسعة
والسجنُ سجن أينما كان
الناس تعشق عمرها فى الطين حين يجود ،
فى الماء حين يفيض .
أنحبّ ماء النهر إن مِتْنا من الظمأ الطويل
أنحب أشجار النخيل ونحن تحت جذوعها
نلتاع جوعاً . . الخ . . الخ . (ص ٥٢٥)
. . . . . .
. . . . . .

أتَى عدنانُ يوم العرس عند الفجر
عانقني وقبّل جبهتي . .
وقـال أتيت بعـد الصبـر والأحـزان والوحشهْ
أتى عدنانُ كالبركان يصرخ فى ضمائرنا
فأيقظنا . .
وآه منك ياعدنان
علمتنا نُطْقَ الكلام . .
وتركتنا للصمتِ والأشباح . . والدنيا حطام
قد كان آخر عهدنا . .
قبّلته فى وجنتيـه . . ووضعت ثـوبَ زفافنا
فى راحتيه فقبّله . . الخ (ص ٥٢٨)
. . . . . .
. . . . . .

ولو حذفت هذه القصائد ، أو اختزلت إلى النصف ـ على الأقل ـ لا زداد اختفاء جرس التقصيد الوصفى التقليدى . فلا يكفى اطّراح الشعر العمودى فى الكتابة الدرامية ، واللجوء إلى الشعر اللاعمودى أو شعر التفعيلة كى تتقلّص نغمة الخطابة ، والنبرة الجهيرة ، وإنما تسييد ايقاع الإلقاء المسرحى أثناء الكتابة أجدى دراميا من ايقاعات النظم التى حرمها المؤلف من الرّوىّ خوفاً من رتابة النّبر . وينتهى هذا الفصل بدخول ضابطِ شرطة باسم « قانون الطوارىء » كى يفضّ جمهرة الملتفين حول سعاد ، التى تعلن حملها من عدنان منذ ما يزيد على عشرين عاما .

وفى الفصل الرابع ، يظهر الحجاج مع الزعماء الثلاثة ، وهم يتبادلون فى ساحته تهم الدعارة ، والعمالة ، والاتجار بالحشيش وأقوات الشعب . ولما يتيقن من ولائهم القائم على المصلحة الشخصية ، ومن تدجينهم ، يعيّنهم وزراء على شريطة أن يحكم هو وحده . ويلقى الثلاثة خطبا إرشادية جوفاء ، استهدفها المؤلف على هذا النحو لتأكيد خوائيتهم وأراجوزيتهم ، مثلما فعل من قبل مع الشعراء الثلاثة المادحين المرتزقة . ويهتف الشعب مرحّبا بتعيين حكومته الائتلافية . وإذا ما تسامحنا عن خطب الزعماء القصائدية ، فلا يسهل التغاضى عن مقطوعات شعرية محشورة حشراً ، كى ينعى فيها أمين المصرى ـ الذى فقد رجله فى الحرب ـ إحساسه بالغربة والضياع فى وطنه الذى تنكّر له ، من ذلك :

وطنٌ يبيعُ الابنَ جهراً فى المزاد
أعطيتَ ياوطنى الدماء . . .
وبخلتَ ياوطنى بشىء من ترابك . .
مازلتُ أسألُ عن مكانٍ يحتوينى . .
آه ما أقساك ياوطنى ، وما أقسى عذابك . . . الخ . . . (ص ٥٣٨)

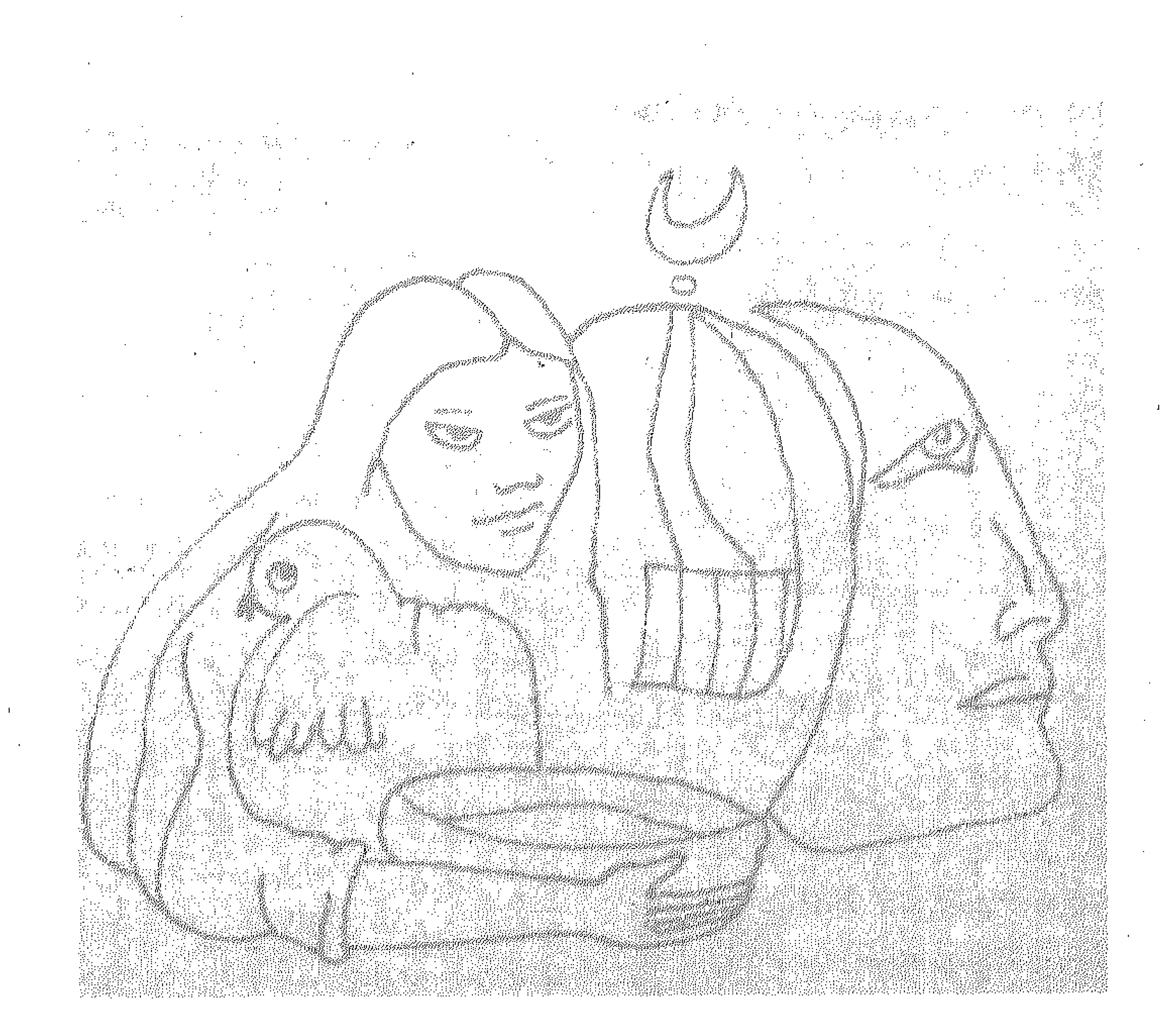
وفجأة . . . وبلا تمهيد أو معقولية زمنية مسرحية ، ولمّا لم تمرّ غير لحظات على تعيين الحكومة الائتلافية الجديدة ، تبرز جموع الشعب طالبة بإسقاط حكامهم الذين خانوا الأمانة ، والذين عيّنوا فى نفس (الفصل) منذ دقيقة ، أو (صفحتين) . وتعلّق سعاد على مطالب الهاتفين الساخطين بفاصل شعرى قصير يبدو وكأنه مؤاخذة ضدهم (ص ٥٣٩)

ويُعدّ الفصل الأخير ـ فى القسم الأول من المسرحية ـ أطول فصولها ، وأحفلها بالقصائد . . فهو يتألف ـ أساساً ـ من مناظرة قصائدية مطوّلة ، تدور بين الحجاج المحبّ المتدلّة الذى يتغنى ـ على نحو شاجٍ مستشفق بأشواق حبّه القديم ، الذى لا يزال جرحه ينزف ذكريات عزيزة مستبدة فى وجدانه ، وبين سعاد التى تصدّه فى صلابة (الدوجماتيين) ، وتذكّره ـ وكأنها ضميره المعذب ـ بجرائمه السابقة ، وتستعدى عليه عدنان حبيبها الغائب الذى حملت منه حلماً ورديًا لا يزال يتخلّق فى أحشائها .

وفى هذه المناظرة ـ التى يشتجر فيها الحلم بالواقع ، والمجرّد بالملموس ، والماضى القريب المعروف لنا بالافتراضات الرومنسية ـ تستبهم الانفعالات على المشاهدين حتى ليمكن أن يتعاطفوا مع الحجاج الذى لم يبدر منه (عمليا) ، ما يَسِمه بالإجرام والطغيان والاستبداد ، وإنما هو حاكم يساير زعماء نفعيّين بهلوانيين ، لشعب ساذج قطعانى النزعة . إنها مجادلة عقيمة بين حاضر مضطرب يمكن أن يستقيم عوده لولا المعوقات المفتعلة ، وبين ماض ميّت يستحيل إحياؤه ، ولكن تدّعى أشباحه أن ايجابياته السابقة ستبعثه فردوساً ذات يوم مجهول .

ومن تلك القصائد ـ التى يمكن أن يحمل كل منها عنواناً لخاطرة فى عمود يتنحّى خارج السياق الدرامى ـ نجتزىء هذه العيّنات من صفحات متتالية :

الحجاج : العمرُ يرحلُ والسّنين تدورُ من خلف السنين .
لا ندرى كم منها عَبَرْ . . لا ندرى ماذا قد تبقّى . .
ها هى الأيام تمضى كالقطار ، وليس



يوقفها أحد .
مازلتُ اعرفُ أن فى الأعماق جرحاً لم يزل
بينى وبينك . .
والجرحُ تشفيه السنين
. . . الخ . . الخ (ص ٥٤١)

سعاد : أحياناً . . نتخيّل أن العمر سيُدفن فينا
حين يموتُ الحبُ وليداً . .
نشعر أن الكونَ تغيّر . . أصبح شبحاً
صار الصبحُ سحابة ليل فى الأعماق
صار الحلمُ بريقاً يسقط منا ثم يضيع
الخ . . . الخ . . (ص ٥٤١ - ٥٤٢)

الحجاج : مازلت أذكر عندما كنّا صغاراً
عندما كانت عيونك مثل نهر النيل
يغرقنى ، يطهرنى ، ويحملنى بعيداً
خلف جدران الحياة . .
مازلت أذكر عندما كانت ثيابك تحتوينى
فى ظلام العمر . . أشعر أنها وطنى ومئذنتى
وسيفى وانطلاقى
. . . الخ . . . الخ (ص ٥٤٢)

الحجاج : أنا لم أزلْ أجد الزمان لديك شيئاً
غير كل الأزمنة . .
فالماء فى عينيك شىء غير ما حملتْ مياهُ الأرض والأنهار . .
الفرحُ بين يديك شىءٌ
غير ما عرفتْ سنيُّ العمرِ من فرح وأشواقٍ
ونجوى .
لم تتركى بينى وبينك أى خيط من أمل
. . . الخ . . . الخ (ص ٥٤٣)

سعاد : مازلتَ ياعدنانُ ضوءًا لا يفارقنى
قد كنتَ مؤنسَ وَحْدتى . . ورفيقَ دربى
قد كنتَ ياحجاج . . . ياعدنان ياحجاج . .
أولَ غنوة طافتْ على قلبى الصغير
قد كنتَ أول فرحة تنساب فى الأعماق
تسرى كالغدير . .
. . . الخ . . . الخ (ص ٥٤٥)

سعاد : مازلتُ أذكر عندما جاءت خيولُ الليلِ تُطفىء
كلَ شىءٍ فى المدينة . .
ورأيتُ أشباحَ الظلام تطلّ من خلف الأفق
قد كان عُرسى يومها . . داستْ خيولُ الليل
فوق الناس . . . فوق الضوء
فوق ثيابِ عرسى . . .
أتراك تعرف ما الذى يعنيه ثوبُ العرس فى عُمْرِ امرأة ؟؟
أتراك تعرف ما الذى يعنيه يوم البعث فى تاريخ أمّة ؟؟
. . . الخ . . الخ (ص ٥٤٨)

وتنتهى المناظرة الجدلية - التى تقطعت معها خيوط التواصل الدرامى - بدخول الزعماء الثلاثة ، مطالبين الحجاج بالبحث عن عدنان والقضاء عليه وعلى سعاد ، كى تسعد المدينة بالاستقرار . ويجىء الشيخ الطيب سلام - الذى يظهر فى الوقت الذى يشاؤه - ويحذّر الحجاج (أخلاقيا ودينيًا) من قتل سعاد لأنها تحمل جنينًا من عدنان . وساعتئذ ، يرقّ قلب الحجاج الكسير - دون تردّد - ويستجيب - عمليا - للمطلب الشرعى الإنسانى ، ويكتفى - وهو العاشق الغيور - باتهامها بالزّنا ، والمطالبة بإجهاضها ، انتقاماً من عنادها وإخلاصها المتطرف لغريمه . وفى هذا الموقف - وغيره كثير - لا يبدو الحجاج بطاشاً وطاغية ، وسفاحا دمويا ، كما (وصف) هو نفسه من قبل :

أنا الجلاّد تسكرنى المنايا
أحب الدمّ لم أعشقْ سواه ،
وأجمل ما أراه دم الضحايا
(ص ٥١١)

وفى الفصل الأول من القسم الثانى - الممطوط فى موجات متقطّعة - تحاكم سعاد أمام الحجاج ووزرائه الثلاثة المدلّسين المنافقين . ويتبارون فى تضخيم التّهم - التى لا تضخّم - فى قصائد مطولة ، قد تجاوزت إحداها حدّ الاحتمال من اللّغو ، على لسان الزعيم الوسطى رفيقِ الأنس ، حتى لقد أربتْ على السّتين سطراً من الشعر المكرور المبنى والمعنى ، والذى لم يقاطع إلا بأسطر قليلة متمِّلة ، سهلة الحذف . . . بل واجبته وكأننا لم نستفد من الهجوم النقدى المتكرر على مسرحيات أحمد شوقى ونعتها بالغنائية ، وعلى مسرحيات الشرقاوى واتهامها بالإسراف فى توزيع الأقاويل الوصفية الملحمية الدّرب ، وكأنها هى الجوهر المستهدف ، لذاته ، وغيرها من دراميات ، إنما هو العنصر الثانوى المساعد فى المسرح .

رفيق الأنس : والآنَ أسألكم : ترى هل تصبح الأموال والأعراضُ نهباً ؟؟
هل يسرقُ الإنسانُ مالاً . . ليس حقا ؟؟
هل يخطفُ الإنسانُ شيئاً ليس له ؟؟
والحكم . . هل فى الأرض حكم فى نزاهة حكمنا ؟؟
هل فى الخليقة كلهًا رجلٌ يخافُ الله أو يخشاه مثل حبيبنا ؟؟
. . . الخ . . . الخ (ص ٥٦٠ - ٥٦١)

وتُجهض سعاد وتنزف ، ولكنها تصرّ على أنها لما تزل حاملاً فى إشراقة المستقبل ، التى تبثها فيها الأزمات . وتنشط - بدورها - فى الاشتراك فى هذا المدّ الخطابى ، وكأنها فى سوق عكاظ لإنشاد المطولات الإنشائية التى إذا ما عُصرت ، تساقطت عنها قطرات قليلة أكسيرية ، أضعف من أن تمسك بحياة الموضوع الرئيسى ، لدعمه ، وتطوير شخصياته . فما الذى يستفيده الموقف الدرامى من تلك الخطبة المنبرية النّارية ، ذات المواعظ اللامعة ؟؟

سعاد : أتراكَ تعرفُ ما الخطيئة ؟؟

أتراك يوماً قد رأيت خطيئة بين
الكبار . .
الناسُ ياحجاج مثل الزرع يأكلُ بعضُه
بعضا . .
والناس ياقاضى القضاة . . .
تخشى الكبار وتملأ الدنيا ضجيجا ،
تصرخ الآفاق . . والأزمان . . من
خطأ الصغار
حتى الخطايا أصبحت كالفقر من حظّ
الصغار
أتراك يوماً قد لمحت كبير قوم فى
السجون
إن الخطيئة للضّعاف من البشر . .
أما الكبار الأقوياء ،
أخطاؤهم كالرمل لا تحصى . . .
لكنهم فوق السحاب . . .
. . . الخ . . . الخ (ص ٥٦٦)

وتترى القصائد وتتراصّ ، ويقبل عليها بشهية من جىء بهم إلى المحاكمة على أنهم شهود إدانة ، فإذا هم شهود عدل :

سليم : فى ليلةٍ كان الشتاءُ يدق أبوابَ
البيوتِ ،
والليلُ ينسج خلف جدران المدينة
كل أشباح المخاوف والظنون .
والجندُ والبوليسُ فى الشوارع
(يسرد قصة قصيرة)
. . . الخ . . . الخ (ص ٥٧١ -
٥٧٢)

أمين : عدنانُ قال لنا بأن الله لا يرضى
على ما نحن فيه . .
وبأننا سنضيع بالجهلاء من حكامنا . . .
وبأن شرَّ الناسِ حكامٌ تساقط فى الظلام
ضميرهم . .
قد قال عدنانُ بأن مدائن الموتى قبور . .
والصمت مقبرة القبور . .
قد قال إن الخوف طوفان يعربد فى
قلوب الناس .
والحقد يظهر فى بطونِ الأرضِ
كالأعشاب
. . . الخ . . . الخ (حوالى أربعين
سطراً)
(ص ٥٧٣ - ٥٧٤)

ويفتتح الحجاج الفصل التالى بقصيدة مونولوجية يشكو فيها حيرته ، وضعفه ، وقلة حيلته ، وهوانه على الناس الذين كادوا يجرفونه بالخطب التى كادت - رغم معارضتها الظاهرية - تبديه رجلاً بريئاً ، ومكافحاً ، بل وعاجزاً مثلهم . ويروح - مرة أخرى - يعزو أرقه . وعذابه ، وندمه إلى حبّه المحبط لسعاد . أو (الوطن) الذى (زعموا) أنه حكمه بالسيف و (الحذاء) . وتضيع هنا - وفى مواضع مماثلة إيحاءات الرمز الذى - قيل - بأنه يهدف إلى المطلق ويتجاوز بعدى الزمان والمكان مما يفسح المجال للذهن لاستدعاء سيرة الزعيم الفلانى للمطابقة والاسقاط .

وتتكرر نوبة التقصيد فى السجن بين سعاد وسلام اللذين راحا يتبادلان ذكرياتها عن الماضى الساذج الرؤى ، بينما أخذ الملل يتسرب إلى الموحيات التى تجهر بها القصائد ، وتصرّح بأن المؤلف قد فقد مسار الخط الرئيسى فى موضوعه . ومن هذه المطوّلات التى لا يمكن نقلها كلها لضيق المساحة .

سعاد : عدنان يوماً قال لى
شرّ البلايا عندما يأتى زمان
يشربُ الابنُ اللئيمُ دماءَ أمّه
والآن ياسلام نحن نعيش فى هذا
الزمن .
الآن نشربُ من دماءِ الأمهات . .
الكل يأكلُ لحمَها . . لم يبق غير العظم
حتى عظام الأمّ ياسلام تؤكل . . .
الخ . . . الخ . . . (ص ٥٨٥)
سلام : بالأمس كنتُ أسيرُ بالكلبِ
الصغير
كنتُ اشتريتُ بكل ما عندى قليلاً من
طعام :
كيساً من الحلوى وبعض الأكل . .
وأمام مسجدنا الكبير تجمعَ الأطفال
حولي
أعطيتهم كلّ الطعام .
قد كنت فرحاناً بأن لدىّ شيئاً
يُسعد الأطفال فى هذا الزمان . . .
ما أسعدَ الإنسان حين يذوق طعما
للعطاء . .
. . . الخ . . . الخ

(قصة قصيرة وجدانية فيما يزيد على عشرين سطراً - ص ٥٨٥ - ٥٨٦)

وفى الفصل الرابع ، تهجُم شرطة الحجاج على كشك السجائر الذى يتعيّش من دخله سلام ، ويحطّمونه وينهبون ما فيه . . ولأنه أقصر الفصول جميعا ، فقد خلا من القصائد ولكنه لم يَخْلُ من لفتة درامية . . فإذا كانت عملية الاعتداء الممجىّ هذه قد تمت بمعرفة الحجاج ، فإنها - ولربما لأول مرة - تدينه على نحو (عملى) ، إلا إنها - رغم ذلك - الإدانة (الهايفة) التى تنأى به عن التوحّش الإرهابى الدموى الذى وُصف به منذ أن كان رضيعا .

وسرعان ما تظهر القصائد فى الفصل التالى على نحو مكثر وغالب ، على لسان الوزراء الثلاثة الذين راح كل منهم - وهو متنكر فى زىّ خاص - يدّعى بأنه عدنان البطل المنقذ ، إلا أن الشعب الطيب يستطيع (بحدسه) أن يزيح القناع عن وجه كل منهم ، واعتباره المسيخ الدّجال . ومن قصائد هذا الفصل نسوق تلك الأسطر :
أنا عدنانُ منكم صدّقونى ،
أقول لكم بأنى قلتُ شيئاً
وما قلناه شىْء لا يُعاد .
أنا القنديلُ فى ليل طويل ،
وأنتم فى جوانحنا المراد .
. . . الخ (ص ٥٩٢)
ويقول آخر - يمكن أن يتبنّى أقوال الآخرين دون أن نحسّ بأنها يجب أن تكون لغيره -
أقولُ لكم . . . بأنى لا أساوم ،
إذا ساومت فى وطنى وفى عرضى وفى
شعبى
وفى دينى . . .
على الكرسى وربِّى لن أساوم . .
إذا قاومت سوف أظلّ فيكم
. . . الخ (ص ٥٩٥)

أما الفصل السادس ، فقد اشتمل - هو الآخر - بقصائد ومقطوعات ، ترنّ فى عروقها الحكم والمواعظ . ويتناوب إنشادها - أو الفرقعة بها - الحجاج وسعاد ، وهما منفردان فى السجن . وموضوعات هذه المعلّقات المصغّرة ، تدور

حول تباريح الحبّ الضائع ـ والعمر الذى يفرّ ـ والهيام بالمجهول المائع ـ والشعور بالذنب والندم ـ والأمل فى التوبة ـ والحلم بالقادم المستحيل . ولما يتبّين الحجاج ـ فى نهاية الفصل ـ أن سعادًا كانت تتغنى بحبّها اللاعج للحبيب الغائب عدنان ، وليس له هو ، يخرج ساخطاً مكسور الخاطر ، ومهدّداً بالإنتقام . ولنقرأ على سبيل المثال ـ هذه المقطوعة المجتزأة ، التى يسهل عزلها ، وتلحينها ، وكأنها أغنية دويتو مترجمة عن لغة أخرى إلى الشعر العربى :

الحجاج : ما أثقلَ الزمنَ الذى قد ضاع
من عمرى بعيداً عنك . .
كم كنتُ أسأل :
ما الذى جعل الحياةَ أمام عينى
مظلمةْ . .
كم كنتُ أسأل :
ما الذي جَعَلَ الربيعَ ظلالَ حزنٍ قاتمةْ
كم كنتُ أسأل :
ما الذى فينا يضىء العمر
. . . الخ (ص ٥٩٨)
سعاد : يا واحتى وربيعَ عمرى
هل أحبُ العمرَ فيك
أم أحبُّ الطُهرَ فيك
أم أحبُّ الناسَ فيك
الحبّ يملأ كلَّ شىءٍ فى حياتى رغم هذا
السجن ،
فأرى الشقاءَ ظلالَ حبّ
وأرى الدموعَ رحيقَ حبّ
. . . الخ (٥٩٩)

كما تتفشّى فى الفصل السابع والأخير مقطوعات واهية الاتصال بمسيرة التيمة التى كانت قد أخذت ـ منذ زمن بعيد ـ تتردد على نحو متقطع ومنهوك ، حتى تولّد الإحساس بسأم التكرار ، وبدأ يطغى على التأثيرات التى يمكن أن تكون قد تخلّفت عن المشوار السابق . . . ففى ميدان عام ، يقف الشعب (كله) فى حالة فرجة على شنق سعاد . . ويستهل أمين المصرى المشهد بقصيدة وطنية ، نقتطف مطلعها :

فى كل شىء سوف أحلم بالوطن
مهما تمادى البُعْد يا وطنى . .
سأبقي فيك أحلم بالوطن . .
فى كل ضوءٍ سوف يبدو من بعيد
سأظل أحلم أن يجىء العمرُ بالصبح
الوليد .
ضحكوا علينا . . . بالوطن
كذبوا علينا . . . بالوطن
الخ . . . الخ (ص ٦٠٥)

ويجىء دورُ الحجاج ليفلسف قواعد الحكم المُقنعة فى مطوّلة جاء فيها :

مَنْ فى الأرض لم يبهره طَعْمُ المجد
والجبروت والسلطان . . .
من فى الأرض لم يبحث عن الخدّام
والحُراس والكهان ؟
من فى الكون لم يعشقْ نفاقَ الناس ، لم
يسكر
من الطغيان ؟؟
ترى الكرسى . .
وآه منه . . يسحرنا ، ويجعلنا نرى
الدنيا
بلا ألم . . بلا سأم . . بلا أحزان
. . . الخ . . . الخ (ص ٦٠٧)

وتتبعه سعاد منشدة ثم سلاّم معلّقا ، ويستنكران عملية الشنق التى يبّرر الحجاج دوافعها على نحو بلاغى ، باسم الشعب المخدّر الذى يتفرج على سعاد الآن وهى تدافع عنه . . وهذا الشعب المسلوب الإرادة ، يصدق عليه ما وصفه به أحمد شوقى فى مسرحيته «كليوباترا» :

أثر البهتانُ فيه
وانطلى الزور عليه
يا له من ببغاء
عقله فى أذنيه

وقبل أن تلتفّ أنشوطة المشنقة حول رقبة سعاد ، تنهى المسرحية بإلقاء قصيدة ناصحة زاعقة ، يمكن أن تنقل مع أخوات لها كثيرات إلى ديوان شعرى مستقل ، بدأتها بقولها :

سعاد : كلُ الحياة إلى زوال
حكامها . . تيجانها . . ألقابها . . .
فالناسُ تمضى أو تجىء
والعمرُ يرحل لا يجىء
الخ . . . الخ . . (ص ٦١٧)

وهكذا ، تموت سعاد الزهرة التى تحمل أسرار الثمرة المرجوّة ، ويبقى الشعب مستذلاً ، مستضعفا ، تتنازعه أهواؤه المضطربة ، ويعيش الحجاج ، وحقّ له أن يعيش ، مما قد يشككنا فيما إذا كان هو الذى هدم الكعبة ، كما (روت) عنه افتتاحية المسرحية ، أم زبانية يعملون باسمه ؟؟

إن الإنسان المستذلّ ، عندما يعى دوره ، يحاول أن يقهر خوفه بالغضب ، وأن يستمد منه وقوداً لقدرة فائقة يستطيع بها مناطحة أجهزة الحكم لتصديعها . وإن لم تتصدع ـ على النحو المأمول ـ فإنها ـ على الأقل ـ تصاب بالخلل . . . أما أجهزة الحكم هنا ، فهى لا تزال فى عافية ، وعامرة بأهلها وأدواتها ، فهل هذا منطق تعميم الحجّاجية ؟؟

* * *

لم يكن قصدنا من تحليل نص المسرحية فى ايجاز هو الإشارة إلى تتالى القصائد الإنشادية الواهية الأرتباط بمسار التيمة الرئيسية والتى تعدّ أبرز عناصر بنيان الحبكة الدرامية فحسب ، وإنما كذلك إلى المدلولات الرئيسية التى تمخّضت عنها تلك القصائد . . فقد جاءت على غير ما أراد لها المؤلف ، ووضعت الحجاج مكان الإعجاب بدلاً من مكان الإدانة والرفض . . فهو ـ طوال المسرحية ـ يبدى وجهات نظر فى أسلوب حكم الشعوب المتخلّفة ، تجعل كفّة معجمه فى الموازنة ، ترجّح على كفة منطق سعاد وسلام وأنصارهما من الشخصيات التى ولدت مبتسرة ، وراحت تهيل أقوالاً غير مبرهن عليها عمليا ، حول جبروته وبطشه ودمويته . إنه رجل جدير بأن نتجاوب معه ولو جزئيا ، لما يتميز به من مشاعر المحبّ الغيور ، وأحاسيس الندم وتعذيب الضمير ، والقدرة على ملاعبة زعماء شعب غير راشد ، والرغبة فى الإصلاح مع المحافظة على شكلية الحكم من فوضوية الرعّاع . . . قال الحجاج :

والله إنى لا أخافُ من الشعوبِ رجالَها
لكنّى والله أخشى فى الشعوبِ نفاقَها . .
أنا لا أحبُّ بأن أكون قداسةً بين القلوب
فتعبدون مشيئتى . . . فأنا بشر . .
. . . الخ . . الخ (ص ٥١٣ ـ ٥١٤)

لا تجعلونى كعبةً مادمتُ حيًا بينكم
حتى إذا ما متُ صرتُ رواية ،
قصصاً تسلّون الصغار بها . . فهذا
شأنكم
. . . الخ . . الخ (ص ٥١٥)

لا تحكموا الأوطانَ فى صمتِ المقابر
فالموتُ فى أوطانكم بدء الحياة ،
وأنا أرى الحياة هى الحياة
لا تجعلوا الموتى رموزاً فى معابدكم
. . . الخ . . . الخ . (ص ٥١٦)
لم أهدمْ شيئاً
فأنا أكثركم إيماناً
وأخاف الخالق أكثر منكم ،
لكن لن أرضى أبداً
أن يغدوَ الإسلام طريداً
. . . الخ (ص ٥١٦)
لن أقبلَ يوماً ،
أن يقْتلَ سيفُ المسلمِ سيفَ أخيه
لن أقبلَ يوماً
أن يهدمَ دينى من دينى
. . . الخ (ص ٥١٦)
أن أهدمَ حجراً فى بنيان
فلكى أحمىَ الدين . . . مع الديّان
إنى إنسان . .
لكنّ الفتنة بركان . . وأنا والله أحاصرها
. . . الخ (ص ٥١٧)
أنى لأعلم أنه قهار ،
لكننى والله أعلم أن رحمتـه ستسبق غضبته ،
وبأن ذنبى لا يطاول جنّته ،
ما أصدق الإيمانَ حين يجىءُ بعد الكفر
. . . الخ . . الخ (ص ٥١٨)
لا مانع عندي
أن أقتل فرداً كى أحيى أمهْ
. . . الخ (ص ٥٥٠)
أحيانا يقسو الحاكم . . يهدم بيتا . . يقتلِ
فرداً . . لكي يصنعَ شعبا
إنى أبيح القتلَ من أجْلِ الحياة
. . . الخ (ص ٥٥١)
الحقّ أن أحمِى الضعيف من القوى .
الحق ألا أتركَ الجبناء فى هذه الشوارع يعبثون ويسرقون .
فخطيئة فرد أحيانا
قد تصبح ناراً ،
. . . الخ (ص ٥٦٥)
لا عدلَ فى شعب من الجهلاء ،
العدلُ فى شعب تعلّم أو تشقف أو وَعَى .
فى ظلّ شعبٍ لم يزل فى الجهل يسبح من سنين . .
لا يملكُ الحكام شيئاً غير حكمتهم
. . . الخ (ص ٥٦٩)
أنا لم أقل للناسِ هيّا واعبدونى . . .
لكنهم عَبَدونى . .
أنا لم أقل للناس قوموا وارفعونى . . .
لكنهم رفعونى
. . . الخ (ص ٦١١)
أنا لم أقلْ للشعبِ أن يحيا بهذا الخوف .
شعبٌ يحب الخوف ،
يعيشُ لكى يخاف
يموتُ لكى يخاف
يخاف لكى يخاف
. . . الخ (ص ٦١٢)
هيا اسألوا شعبى . . . هيا اسألوه
من حرّرك . . من غيرّك . . من طهرّك
سيقول فى صوت جهير إنه :
الحجّاج طهّرنى . . وحـرّرنى . .
وصانَ الأرضَ
. . . الخ (ص ٦١٣)

وهذا الحجاج المنطق هو ـ بلا شك ـ من ابتكار الأستاذ الشاعر فاروق جويدة . فقد استعار له من التاريخ العربى الإسلامى اسم الحجـاج بن يـوسف الـثقـفى و (سمعته) فى الشراسه والتجبّر ، مع جملة له مشهورة (أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا) (ص ٥١١) . كما افتتح ـ المؤلف ـ مسرحيته بحادثة ارتكبها الحجاج فعلاً عندما اقتحم الكعبة بعساكره للقضاء على عبد الله بن الزبير مناوئ الحكم الأموى . ولهذا ، جذب عنوان المسرحية ـ المأخوذ من هذه الحادثة بالذات ـ انتباه رجال الدين لمشاهدتها وهم متحفّزون . ولكن عندما لم يجدوا فيها أية معالجة لما استثير فى وجداناتهم من هواجس ، انفثأت نواياهم فى المراجعة والمؤاخذة . .

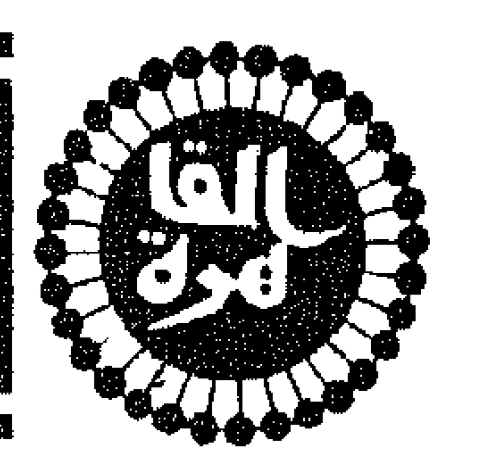
ذاك هو كل ما استقاه المؤلف من الماضي واستثمره فى بناء مسرحيته التى لا يمت موضوعها إلى التاريخ بصلة .

ولقد أراد المؤلف ـ كما جاء فى تقدمته للمسرحية ـ أن يرمز حجّاجه بطغيانه وجبروته إلى الحكّام الباطشين القاهرين على نحو مطلق ، وإلى شعوبهم المستكينة المستضعفة ، والتى تحلم بالمهدى المنتظر . . . ولكنه لا يأتى وكأنه جودو عند صمويل بيكيت . إلا أن رغبة المؤلف فى تجسيد ملامح الحجاج الطاغية السفّاح ، وَجَعْلها عالمية ومعروفة لدى كل الأزمنة والأمكنة ، لم تنجح فى التحقق بسبب التمادى فى الأقوال دون الأفعال وفى التأكيد على الخصائص الكريمة الإنسانية التى اتّصف بها ، ولأن الشخصيات السياسية التى لعبت أدوارها مع الحجاج فى ظروف اجتماعية معينة ، حصرت ملامحه ، كما حصرت نفسها ـ جغرافيا ـ فى مصر المعاصرة ، وزمنيا فى حقبة الثلاثين سنة الأخيرة ، مما كان يتيح للمتفرجين فرصة الإسقاط السياسى . ومن هنا ، توارت فكرة التجريد والتعميم ، وأصبح هو الزعيم المسمّى بالتحديد .

إن هدم الكعبة ـ الذى تمّ خارج نطاق المسرحية ـ يرمز إلى الاعتداء على كل ما هو مقدّس لدى الشعوب . فقد يعنى الوطن المهزوم ، أو الإرادة الشعبية المخرَّبة عن عمد ، أو الديموقراطية التى سحقها حاكم فرد ، أو الحرية المخنوقة . أما ما وقع ـ بعد ذلك ـ داخل حيّز المسرحية ، فلم يتمثل جوهره فى مواقف عملية درامية تتجاذبها قوى متصارعة متكافئة القدرات ، حول قضية متطورة ، وإنما كان ـ كما أشرنا وتمثّلنا عليه من قبل ـ مؤطراً فى لوحات من المجادلات (الإعلامية) و (الوصفية) المرصّعه بالحكم والمأثورات التى تفرقع عند الإلقاء الخطابى ، وتستجلب التصفيق كالخطب الحماسية . ولو حُذف أكثرها ، لا زدادت المسرحية تكثيفاً وامتلاء . . وهذا ما قصرنا مقالنا هنا على بيانه ، دون تحليل عناصر أخرى فى النص . .

لقد أُشيع بين مؤرخى الأدب العربى قديماً ، أن قصائد العصر الجاهلى السبع الطوال المعروفة ، اختيرت وسمّيت بالمعلقات ، لأن العرب عندما استحسنوها امتداداً فى القوافى ، وتنوّعاً فى الأغراض ، وابتداعاً فى الصياغة ، علّقوها على الكعبة . . وها هى قصائد إنشادية وصفية معاصرة قد علّقت . . . ولكن على ستار المسرح القومى ◆

إبراهيم حمادة



دراسة

الحضارة الاسلامية

بقلم : برنارد لويس
ترجمة : حسن حسين شكرى

« نقلت كلُ العلوم إلى لسان العرب من أقطار العالم ، فدانت وحلت فى الأفئدة ، وسرت محاسنُ اللغة فى الشرايين والأوردة »

(البيرونى)

لغة العرب

أبـان عـظمـة العـرب ، وقـيـام الإمبراطوريات الإسلامية فى الشرقين الأدنى والأوسط ، نمت حضارة مزدهرة عرفت على الدوام بأنها حضارة عربية . لم يجلب العرب معهم هذه الحضارة جاهزة من الصحراء ، لكنها ابتدعت بعد الفتوحات بتعاون شعوب متعددة : العربُ ، والفرسُ ، والمصريون وغيرهم . ولم تكن هـذه الحضارة أيضا إسلامية خالصة ، حيث شارك فى صنعها كثيرٌ من النصارى واليهود وأتباع زاراد شت . على أن اللغة العربية كانت أداتها الأساسية فى التعبير مع هيمنة الاسلام ونظرته إلى الحياة عليها . وليس ثمة شك فى أن أعظم مأثرتين للعرب الفاتحين فى الحضارة الجديدة المبتكرة التى نمت فى كنفهم ، هما : لغتهم وعقيدتهم .

واللغة العربية هى إحدى اللغات السامية ، وأكثر هذه اللغات ثراء فى جوانب كثيرة . وكان عرب الجاهلية شعبا بدائيا ، عاش حياة بدائية قاسية ، ولم يكن له حظ من التعليم ، أو الثقافة الرسمية ، أو التراث المدون . لكنه أوجد لغةً شاعرةً ، وتراثاً ثرياً ، وشعراً يخضع لأوزان محكمة ، وقوافىَ دقيقةً ، يزخر بالبيان والفصاحة ، صار شكله فيما بعد أنموذجا لمعظم الشعر العربى عبر هذا الشعر بوجدانياته وصوره وأغراضه المتنوعة تعبيراً صادقاً عن حياة البدو فى التغنى بالخمر ، وفى الغزل ، ووصف الحرب ، والقنص ، والمناظر الطبيعية المهيبة للجبل والصحراء ، والبسالة فى المنازلات القبلية ، وفى التنديد بالفساد الخلقى للأعداء . وكما نتوقع ، بالطبع ، لم يكن هذا أدباً تجريديًا ، أو فكرياً خالصاً .

وقد كست الفتوحاتُ الإسلامية لغةَ العرب ثوباً فخيماً ، وسرعان ما أصبحت لغةً لثقافة عظيمة متنوعة . وأفسحت اللغة العربية صدرها لحاجتين هما : اقتباس كلمات وتعبيرات جديدة ، وتطويرها باطنياً باشتقاق كلماتٍ جديدة من جذور قديمة ، إضفاء معان جديدة على كلمات قديمة . ولنضرب مثلاً لهذا ، باختيار كلمةً عربية ذات معنى « مطلق » مع أن هذه الفكرة لم تكن لها ضرورة عند عرب الجاهلية . ولنأخذ كلمة « مجرد » اسم المفعول من الفعل (جَرَّدَ) أى يخلع الشياب ، أو يتعرى ، وهى مصطلح يستعمل عادة للجراد ، ويرتبط بكلمتى جرادة ، وجريدة (من سعف النخل) ولاشك فى أن لغةً هذا شأنها ، لابد أن تزخر بثروة حية ملموسة من

أصول الألفاظ التى لكل منها جذور عميقة فى ماضى العرب وتراثهم الصميم . وقد أتاحت اللغة العربية بالتأثير القوى المباشر للأفكار على العقل ، وبالكلمات المادية المألوفة فرصة النفاذ الطليق من طبقات الوعى الأكثر عمقاً وإليها .

ومن ثم ، ظلت اللغةُ التى أُثريت بهذا النحو الأداةَ الوحيدةَ للثقافة زمناً طويلاً بعد سقوط الدولة العربية الخالصة . ولازم امةَ العرب شعرهُم بنمطه ، وعالم أفكاره المجسدة فيه ـ أى بواقعيته ، وعدم تجرده ، وبما امتاز به من رقةٍ وتلميح ، وبلاغة وحماسة ، وخلو من العاطفة والشخصانية ، فجاء شعراً خطابياً تشنجياً ، لا شعراً ملحمياً ، وكان قوامُه السرد وتأثير الكلمات وأهميةُ الشكل ، لا نقل الأفكار .

الأعجوبة الحقيقية

كان تعريب الأمصار المفتوحة ، لا قهرها عسكريا هو الأعجوبة الحقيقية للتوسع العربى . فما أن وافى القرن الحادى عشر حتى صارت اللغة العربية هى اللغة الرئيسية للاستعمال اليومى فى بلاد فارس حتى جبال البرانس ، والأداة الأساسية للثقافة ، وحلت محل لغات الثقافة القديمة مثل : القبطية ، والآرامية ، واليونانية ، واللاتينية . وبانتشار اللغة العربية ، ذبل التميز بين العرب الفاتحين ، والمستعربين ذبولاً نسبياً ، وفى الوقت نفسه ، شعر جميع من تكلموا العربية واعتنقوا الإسلام بانتمائهم إلى مجتمع محلى واحد ، وقصر مصطلحُ العرب مرة أخرى على البدو الرحل الذين نعتوا به أصلاً ، أو حملوه لقباً لسلالة أرستقراطية ضئيلة الشأن إقتصادياً أو اجتماعياً .

وحتى فيما جاوز المناطق الشاسعة التى استعربت استعرابا دائما ، كان للغة العربية تأثيرٌ هائلٌ على لغات المسلمين الأخرى . فأصبحت لغة المسلمين الفارسية والتركية ، ثم الأردية ، والمالاوية ، والسواحيلية لغات جديدة مكتوبة بالخط العربى ، وتحوى كلمات عربية لا تحصى ، تماثل ما تحويه الإنجليزية من عناصر يونانية ولا تينية ، وتغطى جميع المفاهيم والأفكار .

وقد تضمن بقاءُ اللغة العربية وانتشارُها ما هو أكثر من اللغة نفسها ، لأنها فاقا استعمال الغرب المستمر للغة اللاتينية فى العصور الوسطى . وصاحب بقاء اللغة وانتشارها الذوقُ والتقليدُ العربى فى اختيار الموضوعات وتناولها . ويوضح هذا اختلاف الشعر الذى كتبه بالعربية شعراء من الفرس حتى القرن الحادى عشر عما كتب من شعر بالفارسية فى فترة لاحقة حينما ابتدعت فارس المسلمة ثقافة إسلامية مستقلة نابعة من ذاتها ، كما يختلف الشعر الفارسى العربى فى نواحٍ مهمة إختلافاً كبيراً عن شعر العرب أنفسهم فى الأزمان المتقدمة ، لكنه يطابق الذوق العربى أساساً ، وما زال العرب يدخرونه ويعدونه جزءاً من تراثهم . غير أنه يخلو من الشعر الملحمى ، والنزعة الغنائية للشعر الفارسى الذى كتب فى زمن لاحق .

الاسلام دين وحضارة

لم يكن الإسلامُ وليدُ الجزيرة العربية ، والنبى العربى ، نظام عقيدة وحسب ، بل كان نظاماً للدولة والمجتمع والقانون والفكر والفن ، وحضارة يوحدها ويهيمن عليها دين . إذ لم يقصد بالإسلام منذ عهد الهجرة النبوية أن يكون خضوعا للدين الجديد وحسب ، بل خضوعا للمجتمع ، ولسلطة المدينة المنورة ، وللنبى من ناحية التطبيق ، ثم صار خضوعاً لسلطة الإمبراطورية وخليفة المسلمين . وعنى بالإسلام أول الأمر حق المواطنة العربية ، ثم عنى به حق المواطنة من الدرجة الأولى فى الإمبراطورية الإسلامية . وكان قانونه هو الشريعة ، أى شرع الله الذى أخذه الفقهاء من القرآن والأحاديث النبوية . ولم تكن الشريعة مجموعة قوانين معيارية ، بل كانت فى جوانبها الإجتماعية والسياسية نمطاً للسلوك ومثلاً أعلى يجب على الناس والمجتمع السعى إلى تطبيقهما . ولم يعترف الإسلام بأى سلطة تشريعية ، لأن القانون لا يستمد إلا من شريعة الله التى جاء بها الوحى ، ومع ذلك بقى العرف والتشريع المدنى ، وإرادة الحاكم قائمين بصورة غير رسمية فى حالات محدودة للغاية ، وبإقرار من الفقهاء . فقد نظمت شريعةُ الله كل جوانب الحياة ، لا فيما يتعلق بالعقيدة والمذهب وحدهما ، بل نظمت القانون العام ، والأمور الدستورية والدولية ، والقانون الخاص ، والقانونين الجنائى والمدنى . وتظهر شخصية الشريعة بأسمى معانيها فى جانبها الدستورى . فالخليفة الذى تمت له البيعة هو رئيس المجتمع طبقا للشريعة ، ومنيب عن أحكام الله فى الأرض ، ويتمتع بسلطة عليا فى جميع الأمور الحربية والمدنية والدينية ، ومن واجبه الحفاظ على التراث الروحى والدنيوى للنبى دون أن يمس .

وليس بوسعه أن يغير الشريعة ، أو أن يبتدع مذهباً جديداً ، أو يركن إلى أى نوع من الكهانة ، ويؤيده أنه من طبقة العلماء المشابهة للطبقة الاكليركية ، أى طبقة حكماء الشريعة الإلهية التى تقتصر سلطتها على تفسير الشريعة فحسب . ومن الناحية العملية ، أصبح الخليفة العوبة فى أيدى القادة العسكريين والمغامرين السياسيين الذين صاروا الحكام الفعليين للإسلام منذ القرن التاسع . وبحلول القرن الحادى عشر ، نشأ السلطان وصار حاكماً دنيوياً أعلى إلى جانب الخليفة ، ثم أعترف الفقهاء ـ على كُره ـ بهذا الوضع الذى أصبح حقيقة واقعة . ونرى التناقض نفسه فى تنفيذ القانون . إذ وجدت إلى جانب القاضى المنفذ للشرع محاكم مدنية ، كان هدفهاالظاهرى البت فيما لا يدخل فى اختصاص القاضى فى أمور ، وفى المظالم سلطات تبيحُ لها حرية التصرف .



أصول الحضارة الاسلامية

خضعت منحتنا العربي ، أى لغته وعقيدته ، منذ أقدم العصور ، بالطبع لمؤثرات خارجية . فالشعر الجاهلى نفسه ملىءُ بكلمات غير عربية ، والقرآن كذلك ، وازداد عدد الكلمات الأجنبية فى عصر الفتوحات الإسلامية . فدخلت المصطلحات الإدارية إلى اللغة العربية من الفارسية واليونانية ، ومصطلحات علم الكلام والدين من العبرية والسريانية ، وتوضح المصطلحاتُ العلمية والفلسفية المقتبسة من اليونانية مدى التأثير الهائل للحضارات الأقدم عهداً بالمنطقة فى الحضارة الجديدة الوليدة . كما كان المجتمع الإسلامى فى فترته التقليدية تطوراً معقداً يُدْمجُ فى نفسه عناصر كثيرة متنوعة الأصل : أفكار مسيحية ، ويهودية ، وزرادشتية ترتبط بالوحى الإلهى ، والدين الشرعى ، وفلسفة الحشر والنشر ، والتصوف ، وتطبيق النظم الإدارية والإمبراطورية للساسانيين والبوزنطيين .

ومن أعظم الأمور أهمية على ما يرجح ، التأثير الهلّينى فى العلوم والفلسفة والفن والعمارة بوجه خاص ، وفى الأدب بدرجة طفيفة . أما التأثير الهلّينستى فكان عظيماً لدرجة وُصِف الإسلامُ معها بأنه الوريث الثالثُ للتراث الهلّينستى بجانب العالم المسيحى اليونانى واللاتينى . لكن نزعة الإسلام إلى الهلّينية ، فكانت أشبه بنزعة الشرق الأدنى المتأخرة زمنياً إليها ، أى النزعة شبه إستشراقية نتيجة للمؤثرات الآرامية والمسيحية والاستمرارية المتواصلة للعصور القديمة الخالية ، ولم تكن إعادة إكتشاف ، كما هى حال الغرب بالنسبة لأثينا القديمة .

ومع هذا التنوع فى أصول الحضارة الاسلامية الذى لم يكن مجرد تجاور ميكانيكى لثقافات سابقة ، بل ابتداعاً جديداً إنصهرت فيه كل هذه العناصر مُكَونةً حضارةً جديدةً مبتكرةً ، وحولتها إلى أشكال عربية وإسلامية ، يمكن التعرف عليها وعلى خصائصها فى كل مرحلة من مراحلها .

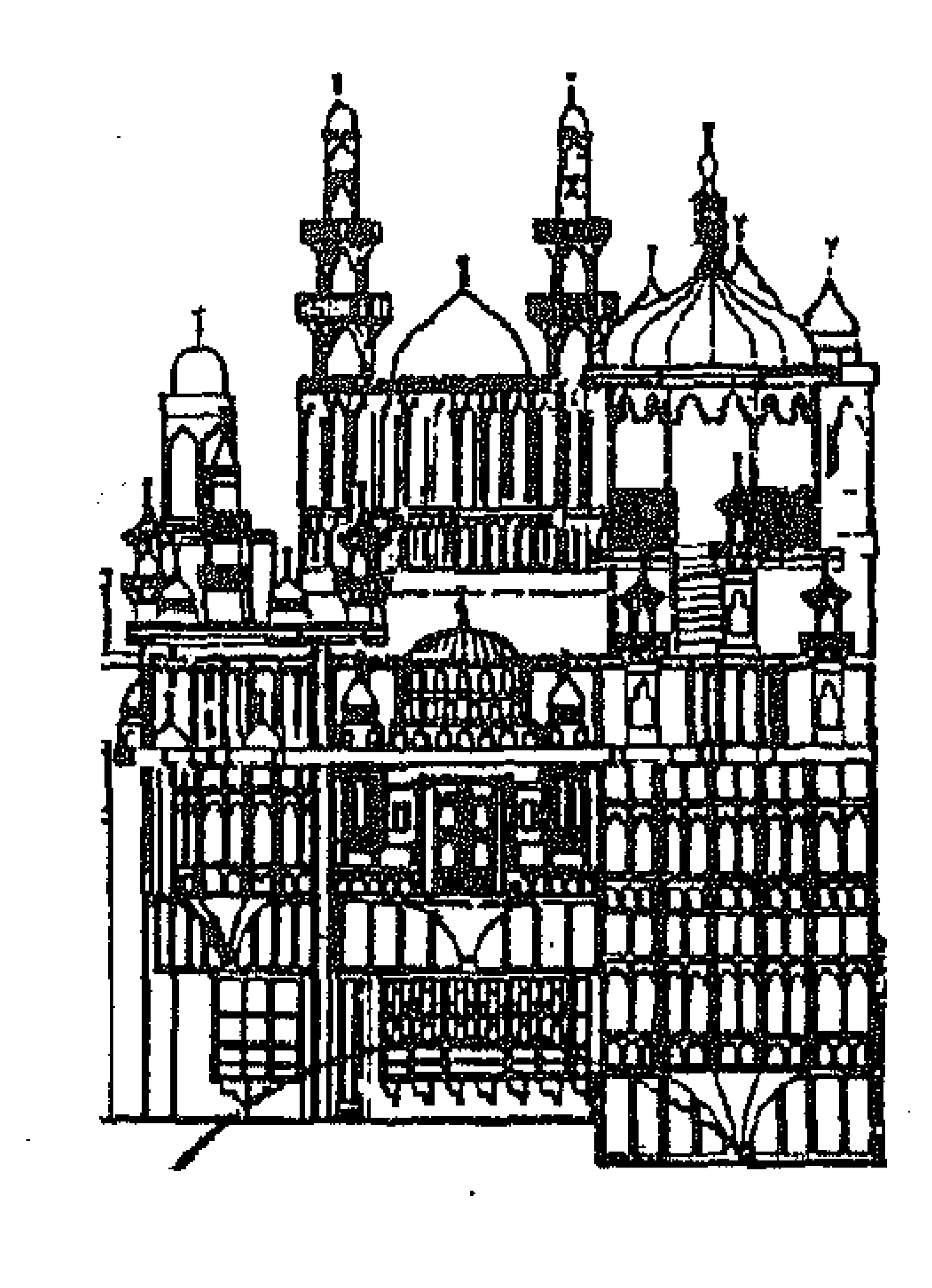
وكان أسمى إنجازات العرب فى تقديرهم الذاتى ، وأولها من حيث الترتيب الزمنى هو الشعر وفنونه البلاغية . ومن الذائع أن الشعر الجاهلى كان له وظيفة جماهيريةٌ وإجتماعيةٌ ، والشاعر إمّا أن يكون هجّاءً على الأغلب ، وكان له دور سياسى مهم وفى عصر الأمويين ، صُنف الشعرُ الجاهلى المتواتر بالرواية الشفوية ، واتخذ أنموذجاً مع مزيد من التطور . وفى عصر العباسيين ، غَنىٌّ الشعرُ العربى بالذين إقتحموا ميدانَه من غير العرب ، وهم كثرة كاثرة ، وبخاصة الفرس ، وكان أول من نبغ منهم الشاعر الكفيف الموهوب بشار بن برد (ت ٧٨٤ م) . وحقق هؤلاء الشعراء خلال فترة من الزمن نصراً ، بما تناوله من موضوعات مستحدثة ، وقدموه من أشكال جديدة ، اتبعوا فيها نسق الشعر الجاهلى ، ودارت حرب مريرة بين القدماء والمحدثين . لكن حركة هؤلاء المجددين قيدت بالحاجة إلى تكييف أنفسهم بالأذواق العربية للولاة والصفوة الحاكمة ، فأفسحوا الطريق فى النهاية لا نتصار نزعة تقليدية جديدة ، كان من أكبر أنصارها المتنبى (٩٠٥ ــ ٩٦٥م) الذى عَدّهُ العربُ أعظم شعرائهم قاطبة .

وكان للقرآن نفسه ، وهو أول وثيقة لأدب النثر العربى ، الفضل فى تطوير النثر ، والنثر المسجوع فى القرون الأولى للحكم الاسلامى ، بل كان أغنى ألوان النثر فى الأدب المحض ، وفى المقال . والحق ، أن أعظم أساتذة المقال والنثر العربى ، كان عمرو بن بحر ، المعروف بالجاحظ (ت ٨٩ م) ، من أهالى البصرة ، والابن الأكبر لعبد زنجى ، واستطاع ببراعته ، وأصالته ، وسحر بيانه أن يحتل مكانة فريدة فى الآداب العربية . كما يرجع أصل العلم والثقافة إلى الدين . فقد نشأ علم النحو ، ووضع المعاجم من أجل تأويل القرآن وتفسيره . وفى المدينة المنورة ، ركز أهل التقوى من رجال المدرسة القديمة جُل اهتمامهم فى العلوم الدينية الأصيلة ــ أى فى تفسير القرآن ، وصياغة العقيدة ، وإسناد الحديث النبوى . وساعد الاهتمام بالحديث النبوى على نشوء مدارس إسلامية للفقة والتأريخ. ثمت بالمادة الشرعية ، وبمادة الحديث المرتبطة بالسيرة النبوية . ونما علم التفسير أيضا ، وأصبح مجالاً للتقنين الفقهى للشريعة . وقد بدأ لتأريخ عند العرب بسيرة النبى التى أثريت بإسناد التراث التاريخى الجاهلى المتواتر عن العرب شفويا ، ثم بالسير على نسق كتاب الحوليات للبلاط الفارسى الساسانى بوجه خاص الذى أدخله من دانوا بالإسلام من الفرس ، على العرب . ويتمتع العرب بحماسة تاريخية قوية ، ولذلك سرعان ما ألفوا كتباً ضخمة فى التاريخ مختلفة الموضوعات شملت : التاريخ العام ،

وتقاويم البلدان ، وتاريخ القبائل وأنسابها ، والمؤسسات التعليمية . وأقدم مؤلفات العرب التاريخية أكثر قليلا من كتب المصادر المكتوبة فى شكل خلاصات وافية فى الحديث النبوى ، وتعتمد فى إسناده على سلسلة من شهود العيان والرواة الثقاة . ومن هذه الخلاصات ، نما التاريخ القصصى ، والتفسيرى أحيانا ، وبلغ ذروته فى كتاب « العبر وديوان المبتدأ والخبر » لابن خلدون (١٣٣٢ ــ ١٤٠٦ م) ، وهو أعظم مؤرخ للعرب ، بل أعظم مفكر تاريخى للعصور الوسطى على الأرجح .

بدايات الترجمة

تعرضت المؤلفات الدينية لمؤثرات مسيحية ويهودية فى الفترة المتقدمة زمنيا بوجه خاص ، ودُسّت فى كتب الحديث مواد كثيرة تشبه ما ورد فى سفر الرؤيا والتلمود . وبدأت مؤلفات علم الكلام متأثرة بالمسيحية السريانية ، ثم بالفكر اليونانى . وكان التأثير اليونانى أساسيا فى الفلسفة وسائر العلوم : الرياضيات ، والفلك ، والجغرافيا ، والكيمياء ، والفيزياء ، والتاريخ الطبيعى والطب . وأسفر الجهد الضخم فى ترجمة الكتب اليونانية من نصوصها الأصلية مباشرة ، أو من ترجماتها السريانية ، عن نمو جديد للثقافة فى القرنين التاسع والعاشر . وبقيت المدارس اليونانية قائمة فى الاسكندرية وأنطاكية ، وفى أماكن أخرى ، وفى المدرسة الفارسية بجند يسابور التى أسسها الأبقون النسطوريون من بوزنطة فى بلاد فارس الساسانية . وقد بدأت حركة الترجمة فى عصر بنى أمية ، حينما ترجمت بعض المؤلفات اليونانية والقبطية الخاصة بالكيمياء . وفى عهد عمر بن عبد العزيز (٦٨٢ ــ ٧١٩ م) ترجم ما سرجويه ، وهو يهودى من البصرة بعض كتب الطب من السريانية إلى العربية ، واضعاً بذلك أسس علم الطب العربى . وعادة ما كان المترجمون مسيحيين أو يهود سورى الأصل أساساً . وفى العصر الأموى ، لم تكن الترجمة عملاً منظماً ، بل قامت على جهود فردية ، لكنها نظّمت وشُجّعت رسمياً فى العصر العباسى ويعد القرن التاسع أعظم عصر للترجمة ، وخصوصاً فى عصر المأمون (٨١٣ ــ ٨٣٣ م) ، الذى أسس مدرسة للمترجمين فى بغداد (دار الحكمة) وألحق بها مكتبة



وموظفين دائمين . وكان من أبرز المترجمين : حنين بن اسحاق (٨٠٩ ــ ٨٧٧ م تقريبا) ، وهو طبيب مسيحى من جند يسابور ، ومن اهم مترجماته كتاب جالينوس المسمى "corpus" أى الجسد ، وحكم أبقراط ، وعدة كتب أخرى . وقام مترجمون آخرون بترجمة بعض كتب الفلك ، والفيزياء ، والرياضيات ، وغير ذلك من الموضوعات من اليونانية إلى السريانية ، وإلى العربية فى كثير من الأحيان . وقد بعث الخلفاء بالعلماء إلى بقاع الأرض ، بل إلى بوزنطة نفسها بحثاً عن المخطوطات .

وقد ألّف بعض هؤلاء المترجمين الأوائل مؤلفات بأقلامهم كان أغلبها موجزات وشروح لأصول يونانية . وسرعان ما نشأ جيلٌ من الكتاب المسلمين فارسىُّ الأصل نذكر منهم : الطبيب الرازى (٨٦٥ ــ ٦٢٥ م) ، والفيزيائى ، والفيلسوف ابن سينا (٩٨٠ ــ ١٠٣٧ م) ، وكان أعظمهم جميعا البيرونى (٩٧٣ ــ ١٠٤٨ م) الذى برع فى الطب ، والفلك ، والرياضيات ، والفيزياء ، والكيمياء ، والجغرافيا ، والتاريخ ، واتصف بالعمق والأصالة ، وهو أعظم مفكر فى الإسلام إبان العصور الوسطى . وفى الطب ، لم يمس العرب النظرية الأساسية لليونان ، لكنهم أثروها بالملاحظة العملية ، والممارسة الاكلينيكية . كما كان لهم إضافات أكبر وأكثر أصالة فى الرياضيات والفيزياء والكيمياء . ومع أن أدخل فى صلب النظرية الرياضية لأول مرة على أيدى العرب ، ثم نقل من الهند إلى أوربا . أما الجبر والهندسة ، وحساب المثلثات بخاصة ، فكانت تطويرات عربية بدرجة كبيرة .

وفى الفلسفة ، كان لدخول الأفكار اليونانية أهمية فائقة . فقد جُلِبت هذه الأفكار إلى العرب لأول مرة فى عصر المأمون ، حيث أثرت ترجمة أعمال أرسطو فى الفلسفة كلها ، وفى نظرة الإسلام إلى علم الكلام ، وفى سلسلة طويلة من أعمال المفكرين المسلمين ، ربما نذكر منهم الكندى (ت ٨٥٠ م تقريبا) ــ ومن محاسن الصدف أنه كان العربى الخالص الوحيد بينهم ــ ، والفارابى (ت ٩٥٠ م) ، وابن سينا (ت ١٠٣٧ م) ، وابن رشد (ت ١١٩٨ م) .

حفاظ الشرق على تراث اليونان

مما يؤكد دائماً ، أن الشرق مع أنه الذى حافظ وحده على التراث العلمى والفلسفى لقدماء اليونان ، إلا أنه تجاهل تراثهم الأدبى والجمالى الذى لم يعرف إلا فى الغرب . وهذه المقولة ليست صحيحة فى جملتها . فقد واصل العربُ مسيرةَ التراث اليونانى ــ الرومانى فى الفن والعمارة ، وحولوه مرة أخرى إلى فن ثرى غريب . ومع أن اتجاه الفن البوزنطى إلى التجربة والشكلية قد ازداد فى الإسلام ، إلا أن التحامل على تمثيل الصورة البشرية أدى به إلى أن يكون فناً للتصميم الزخرفى والهندسى .

كما تدين الفنونُ الإسلامية بالكثير للتأثيرات والإضافات الفارسية والصينية . ومن الجلى أن الحضارة الإسلامية نزعت إلى الإنتقائية والأصالة فى الفنون الزخرفية والصناعية . ويستبين مما نراه على جدران القلاع الأموية السورية ، وعلى الأنية وغيرها من الأدوات المكتشفة فى العراق ومصر ، كيف استعار العربُ الأعمال الفنية ، بل الفنانين أنفسهم ، من الحضارات الأخرى ، وقلدوا كلاً منها على حدة ، ثم صهروها فى قالب جديد أصيل نابع من ذاتهم . وتوضح مكتشفات الآنية الفخارية التى تنتمى لعراق القرن التاسع مثلاً النتاج المستمر للصناعة البوزنطية والساسانية ، وللسلع المستوردة من الصين ، وما قلد منها محليا ، وما أدخل عليها من تطويرات جديدة بما أجرى من

تجارب على النماذج المتوارثة والمستوردة . ومن أروع مبتكرات الفن الإسلامى ذلك الفخار البديع الذى أسموه « البريق المعدنى » الذى إنتشر فى ظل الحكم الإسلامى من الأندلس . كما طوّر صُنّاع الإمبراطورية الإسلامية فنون المشغولات المعدنية والخشبية والعاجية والزجاجية بالطريقة نفسها ، وقبل كل شىء ، جميع صناعات النسيج والسجاد بالاقتباس والتقليد والتجربة ، وحولوها إلى إبتداع جديد ، ومما لا يحتمل الجدل أن الأساليب الفردية المتميزة كانت أساليب إسلامية لحماً ودماً .

وقد وفدت من الحضارات الأقدم عهداً فكرة الكتاب من ناحية أنه كيان مادى ، ومجموع صفحاتٍ مترابطة تحمل عنواناً ما ، وتعالج موضوعاً بعينه ، وأن تكون له بداية ونهاية ، ثم أضيفت إليه رسوم توضيحية ، وزيّن جلدُه بالزخارف . وكان العمل الأدبى العربى ينشر أول الأمر بالرواية الشفوية والتسميع ، وظلت الكلمة المنطوقة زمناً طويلاً هى الشكل الوحيد المعروف للنشر . ومع الزيادة الكبيرة المطردة فى مدى الإبداع الأدبى وحجمه ، أصبحت النصوص المكتوبة شيئاً ضرورياً ، وسرعان ما وضع المؤلفون مسودات الكتب ، وألقوا المحاضرات والأمالى ، واستخدموا النسّاخين ، وأخيرا كتبوا الكتب . وقد ساعد على هذا دخول الورق من الصين فى القرن الثامن عبر آسيا الوسطى . وأتاح الورقُ إنتاج كتاب أرخص ثمناً وأكثر انتشاراً ، وكان له أثرٌ لا يقدر على الحياة الثقافية ، مع أن هذا لم يتم إلا فى نطاق أصغر بالمقارنة إلى اتساع مجال الطباعة فى الغرب بعدئذ .

وأدى تقبل الإسلام للتراث اليونانى إلى نشوء صراع بين الاتجاه العلمى العقلانى للمعرفة الجديدة من ناحية ، وبين نوعية الفكر الإسلامى الجانح للمذهب الذرى ، وللحدس من ناحية أخرى . وخلال فترة الصراع هذه ابتدع المسلمون أصحاب الاتجاهين حضارة ثريةً متنوعةً ، كان لمعظمها شأن مستمر فى تاريخ الجنس البشرى . وأنتهى هذا الصراع بانتصار وجهة النظر الأكثر تشبعاً بالروح الإسلامية . ولأن الإسلام مجتمعٌ مكيفٌ دينياً ، ورفض القيم المتحدية لقضاياه المسلّمة الأساسية ، لكنه قبل نتائجها ، وطورها بالتجربة والملاحظة . وربما أبدى المذهب الإسماعيلى الذى يعده أتباعه (ثورة الإسلام الغائبة) استعداد لقبول القيم الهلينستية الواعدة بنهضة إنسانية على النمط الغربى ، بتجاوزه لمقاومة القرآن باللجوء إلى تفسير باطنى للشريعة ينسبه إلى الفطنة المطلقة للإمام المعصوم . لكن العناصر المساندةلثورة الإسماعيلية لم تكن قوية بما فيه الكفاية ، فأخفقت فى اللحظة نفسها التى قدر أنها ستحرز فيها نجاحها الأعظم .

شخصية الأمة

ليس ثمة فائدة من إضاعة الوقت فى تحليل شخصيات الأمم ــ أعنى فيما يلقى الضوء دائماً على المُحلل أكثر مما يلقيه على موضوع التحليل نفسه . فالأمة كائن حى معقد للغاية ، متباين كل التباين ، ولا تعترف بغير البحث الإحصائى التفصيلى الذى يستطيع وحده البرهنة بالدليل المادى على أى تقرير علمى جاد . والأعظم من ذلك صعوبة حتى الآن ، هو تناول الحضارات الأبعد عنا زماناً ومكاناً ، والتى لا تعرف إلا ببقاياها الأدبية أساساً . وقد تأتى الأدبُ العربىُ كله ، على وجه التقريب ، فى العصور الوسطى من قبل الأقلية الحاكمة صاحبة الامتيازات بما فى ذلك فن الكتابة ورعايته . أما الباقى ، أعنى عامة الشعب ، فهم صامتون إلى الأبد ، باستثناء أصداء قليلة لأصواتهم ، ما زال سماعها بخفوت أمراً ممكناً . لكن ، ما زال بوسعنا ، وهذا التحفظ فى أذهاننا ، عزل بعض الخصائص النمطية ، حتى لو لم



تكن من خصائص العرب ، إلا أنها من خصائص الحضارة التى سادت إسلام العصور الوسطى على أقل تقدير ، بالصورة التى عرضت بها فى الفن العربى والآداب العربية .

وأولُ سمة باهرة للثقافة العربية هى قوتها فى التمثيل التى كثيراً ما أُسيىء تفسيرُها بأنها قوةٌ فى التقليد . فقد وحدت الفتوحات العربية لأول مرة فى التاريخ . تلك الأراضى الشاسعة الممتدة من حدود الهند والصين إلى مشارف بلاد اليونان وإيطاليا وفرنسا . كما وحدتهم قوتهم العسكرية والسياسية فترة وجيزة ، ووحدتهم لغتهم وعقيدتهم فترة أطول فى مجتمع واحد ؛ كان له فيما سبق ثقافتان متصارعتان ــ أى تراث البحر المتوسط المتنوع الذى رجع إلى ألف سنة مضت وقتذاك ، وبعبارة أخرى ، تراث اليونان ، وتراث روما ، وتراث الشرق الأدنى القديم ، وتراث الحضارة الفارسية الثرية بأنماطها الذاتية للحياة والفكر واحتكاكاتها المثمرة بثقافات الشرق الأقصى العظيمة . وقد وَلّد مزيجُ الشعوب الكثيرة ، وعقائدها وثقافاتها حضارة جديدة داخل مجتمع إسلامى ، تختلف فى أصلها ، وفى مبتدعها ، وتحمل كل مظاهرها السمة المطبوعة للإسلام العربى .

وأسفر تنوع المجتمع الاسلامى بهذه الصورة عن سمة ثانية بهرت المشاهد الأوربى بوجه خاص ، أعنى التسامح النسبى لهذا المجتمع . ونادراً ما شعر مسلم العصور الوسطى ــ بعكس معاصريه الأوربيين ــ بضرورة فرض عقيدته بالقوة على كل من كانوا خاضعين لحكمه . وعرف كما عرفوا حق المعرفة أن مصير أهل العقائد المخالفة هو نار جهنم . غير أنه لم ير وجها مثلهم لتنفيذ هذا الحكم الإلهى فى الحياة الدنيا . وقنع فى معظم الأوقات بكونه من أصحاب العقيدة السائدة فى مجتمع بسيادته بصورة فاعلة إذا ما فكروا فى نسيان هذه السيادة . ومن ناحية أخرى ، ترك لهم حريتهم الدينية والإقتصادية والفكرية ، وأتاح لهم فرصة الإسهام فى حضارته الذاتية بدرجة لافتة للنظر .

وقنع إسلام العصور الوسطى مثل كل الحضارات الأخرى بتفوقه الذاتى ، وبأساسيات اكتفائه بنفسه قناعة لاتحد . ومن خلال وجهة النظر الإسلامية التاريخية عن الوحى الإلهى ، والإعتقاد بأن بعثة

محمد هي آخر حلقاته ، وأن اليهودية والمسيحية حلقتان متقدمتان زمنياً منه ، نظر المسلم إلى اليهودي والمسيحي على أنهما مالكان لنسختين ناقصتين من شيء لا يملكه أحدٌ سواه في حالة كماله . وعلى خلاف المسيحية التي انتشرت عدة قرون من الزمان على أنها عقيدة الخانعين المطارَدين قبلما تصبح عقيدة معترفاً بها للإمبراطورية الرومانية ، أصبح الإسلام في فترة حياة نبيه قانوناً مرشداً لمجتمع توسعي منتصر . وطبعت فتوحات الإسلام الكثيرة في مراحله التكوينية الأولى إقتناعاً بأذهان المؤمنين في المَدَدِ الإلهي الذي مَنَّ بالقوة والنجاح في هذه الدنيا على مجتمعهم الذي يعيش وحده بشريعة منزلة من عند الله . ومن ثم ، لم ير المسلمون بأساً من أن يتعلموا أموراً كثيرة من الكافرين الحكماء أصحاب العقائد الأخرى ، لأن المحك الأخير لصلاحية الدرس في نظرهم هو الشريعة التي تقدست بالوحي المباشر ، وأيدها نجاحُ أتباعها .

النزعة الذرية :

تستعمل كلمة « النزعة الذرية » على الدوام لوصف عادة للعقل والنظرة ، ويمكن التعرف على هذه النزعة في جوانب كثيرة لحضارة الإنسان العربي التي سادت في المراحل المتأخرة زمنياً من تاريخه وهي تعني الميل في النظر إلى الحياة والكون على أنهما سلسلة « وجودات » مادية جامدة غير متصلة ، وترتبط ارتباطاً ميكانيكياً مهلهلاً ، أو عارضاً يفرضه ظرف ما ، أو عقل فردي ، وتنعدم بينهما أي علاقة تبادلية عضوية ذاتية . ومع أن هذا ميل عام ما يرجع ، لكنه يؤثر في حياة العربي بطرق كثيرة . فهو يدرك أن مجتمعه ليس كلاً عضوياً مركبا من أجزاء مترابطة ومتشابكة داخلياً ، بل هو اتحاد لمجموعات مستقلة : ديانات ، وأمم ، وطبقات ، لا ترتبط بشيء بينها إلا بالأرض التي تعيش عليها والحكومة التي تحكمها . وأن مدينته ليست سوى تكتل لعدة أحياء ، أو طوائف ، أو ديارات ، لا تندمج ذاتياً بأية هوية إلا القليل النادر . وعلى نقيض العلماء والفلاسفة من ناحية ، والمتصوفة من ناحية أخرى ، نجد عالم الكلام العادي الراشد يميل إلى هذه النزعة نفسها في موقفه من المعرفة . ويرى أن العلوم المتعددة ليست طرقاً مختلفة للوصول إلى القلب نفسه ، بل إن هذه العلوم تفرغ محتوياتها في كل متكامل ، لكنه كل مستقل ، يضم أقساماً منطوية نفسها ، وتتكون الثقافةُ من تراكمها المطرَّد . ومن ثم ، نرى الأدب العربي الذي يخلو من الملحمة والدراما يحقق أهدافه بسلسلة من الملاحظات المستقلة ، أو برسم شخصيات متسمة بالدقة والحيوية يستمدها من أجزاء متناثرة ، لا يربط بينها غيرُ مجموعة تداعيات موضوعية في نفس المؤلف والقارىء ، ولا تربطها خطة مركبة إلا نادراً . والقصيدة العربية ليست سوى مجموعة أبيات مستقلة مفككة ، تنتظم دُرَراً كاملة في ذاتها ، لكنها قابلة للتغيير والتبديل داخلياً . كما تعنى الموسيقى العربية بالشكل والإيقاع ، ولا تعنى بالجوهر ، وتتنامى بالخيال والتغيير ، ولا تتنامى بالهارموني ألبتة . ويعرف الفن العربي بأنه فن تطبيقي زخرفي أساساً ، غير أنه يتميز بالدقة وكمال التفاصيل أكثر مما يتميز بالتركيب والمنظور ، كما أن المؤرخين وكتاب السير يشبهون كتاب القصص الخيالي ، لأنهم يسردون سلسلة أحداث مفككة . ويرسمون الفرد نفسه ـ كما يقول كاتب حديث ـ على أنه مجموعة صفات تسرد في قائمة أشبه بأوصاف الشخص التي تثبت في جواز السفر .

وتوصلنا النقطة الأخيرة إلى نقطة أخرى ، أعني اللاشخصانية ـ أو النزعة الجماعية ـ وهي سمة متكررة الحدوث في أدب النثر العربي . حيث تلاحظ أن الفردية النارية للعرب الأوائل لم تبق بكامل قوتها إلا بين البدو وحدهم ، وأفسح ذلك الطريق في مراكز الحضارة لاتجاه سلبي ، بل لاتجاه مجهول . أما الكتاب ، فلا يقدم حالات كثيرة على أنه إبداع فردي وذاتي لمؤلفه ، بل على أنه حلقة في سلسلة النقل ، وغالبا ما يخفي المؤلف شخصيته وراء ثقته في طبقات النقلة المتقدمين زمنياً . وحتى الشعر الذي هو تعبير فردي بالضرورة نراه تعبيراً إجتماعياً عاماً ، لا تعبيراً شخصانياً مرتبطاً بصميم طبيعة قائله . ومنهج الشيوع هذا ، وإن كان منهجاً لا إنسانياً ، إلا أنه واضح في كل مظاهر الفكر الإسلامي ومؤسساته التعليمية ، ويتجلى في المثل الأعلى للمسلم طبقا لنظرية الإنسان الكامل والدولة الكاملة ، وأنهما من النماذج العملية الظاهرية التي يجب على الجميع السعي إلى تطبيقها بالتقليد ، لا بتطوير إمكاناتهم الفردية من الداخل .

وقد عبرت النظرةُ الذرية عن نفسها تعبيراً كاملا في بعض النظم اللاهوتية العقدية ، ولاقت قبولاً عاماً بشكل أو آخر ، يُعد علامة النصر النهائي لرد الفعل المضاد لروح التأمل النظري الأكثر تحرراً ، وللبحث الذي أدى إلى مثل هذه الإنجازات الرائعة . ويعد هذا النظام الديني نظاماً جبرياً إتفاقياً مُؤيداً لمبدأ إخضاع الفرد وحقوقه خضوعاً كاملاً لمصلحة الدولة ، ويستدعي هذا قبول شريعة الله والوحي بلا جدال ـ وبلا كيف . وينكر كل العلل الثانوية ، ويفضل أن يسمى الله عز وجل « الباري » على أن يسميه العلة الأولى . فليس ثمة نتائج ولا قوانين طبيعية ولا علل . وكما أن نقص الطعام لا يسبب الجوع بالضرورة ، لكن الجوع يصاحبه بحكم العادة وحسب . وكل شيء يحدث بارادة الله الذي فطر بعض العادات للتوالي والملازمة . وما يحدث في كل ذرة من الزمن هو نتيجة لعمل مباشر ، وعمل فردي للخليقة .

وقد عُدَّ هذا الرفض المتعمد لكل أنواع السببية الذي قبل ذات يوم بوجه عام ، علامة نهاية التأمل النظري والبحث الحر في كل من الفلسفة والعلوم الطبيعية ، وأحبط التطور الواعد لفن كتابة التاريخ العربي ، وتطابق هذا بصورة حسنة مع احتاجات مجتمع إسلامي أدت حياته الإجتماعية والإقتصادية الأكثر تحرراً إلى إفساح الطريق فيه لعصر تجاري عظيم ، ولنزعة إقطاعية جامدة ، لم يقدر لها أن تتغير طوال عدة قرون . وأخمدت المفاهيم القديمة المتصارعة ، ولكن هذه النسخة الجديدة للإسلام لم تتعرض لأي تحد حاسم طوال ألف سنة ، حتى هددت تأثيراتُ الغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين البنية التقليدية للمجتمع الإسلامي كله ، ولأشكال الفكر التي كانت نظيره العقلاني .

◆

كاتب هذا المقال هو الدكتور برنارد لويس المستشرق الانجليزي الشهير ، وأستاذ التاريخ الاسلامي والشرق الأدنى بجامعة لندن ، وقد توفى منذ فترة وجيزة . وقد ترجم المقال عن الانجليزية من كتابه « العرب في التاريخ » الذي يدرس في معظم جامعات العالم .

المترجم

دراسة

جورج لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر

د . رمضان بسطاويسى محمد

تمهيد

لا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات واضحة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة بعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية .

لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفنى باعتباره العنصر الرئيسى فى العمل الفنى ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » ، لأنه يحاول البحث فى تقنيات الشكل والتكنيك والاسلوب ، والأدوات الوسيطة فى الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاها متميزا ، مثل « السيميوطيقا » ، التى تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاماً للعلاقات ، يعبر عن الأفكار ، ومن مؤسسيه « بيرى » « ودى سوسير » .

وهذه الاتجاهات اللغوية تأكد وجودها بعد تطور اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية فى الأدب .

أما الاتجاه الثانى فنجده يتمثل فى الميل نحو الذاتية فى تفسير مشكلات العمل الفنى وعلم الجمال ، وهى التى تستلهم أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور فى تفسير العمل الفنى .

والى جانب هذين الاتجاهين الاساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرجع علم الجمال ، كعلم وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعا كاملاً لأىٍّ منها ، ونلتقى فى هذا الاتجاه بالبنيوية التى نريد أن تكون نموذجاً محتملاً للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكون البنية ، ويمكن أن نرجع بالبنيوية الى اوجست كونت Auguste conte ، والى تين Taine وجويو GoYau والى شارل لالو Iaio ، حيث تتضح لنا العلاقة بين الفن والحضارة التى ينتمى اليها .

وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة إلى الحد الذى يعدُّ المبدع فى بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذى يستطيع أن يبدأ بأثره الفنى ، اذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلّى .

وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة ، مثل فينو مينولوجيا علم الجمال ، التى تهتم بالتجربة الجمالية وتفسرها وفق منهجها .

ووسط هذه الاتجاهات يأتى لوكاتش برؤيته الجمالية الذى تضيفه الموسوعات الحديثة ضمن الاتجاه الماركسى ، لأنه كتب

كتابا بعنوان « مقدمات من أجل علم جمال ماركسى » ١٩٥٧ ، بينما يزخر منهجه الجمالى بروح هيجلية تتمثل لنا فى التطبيقات الكثيرة التى يوردها لتأكيد رؤ اه .

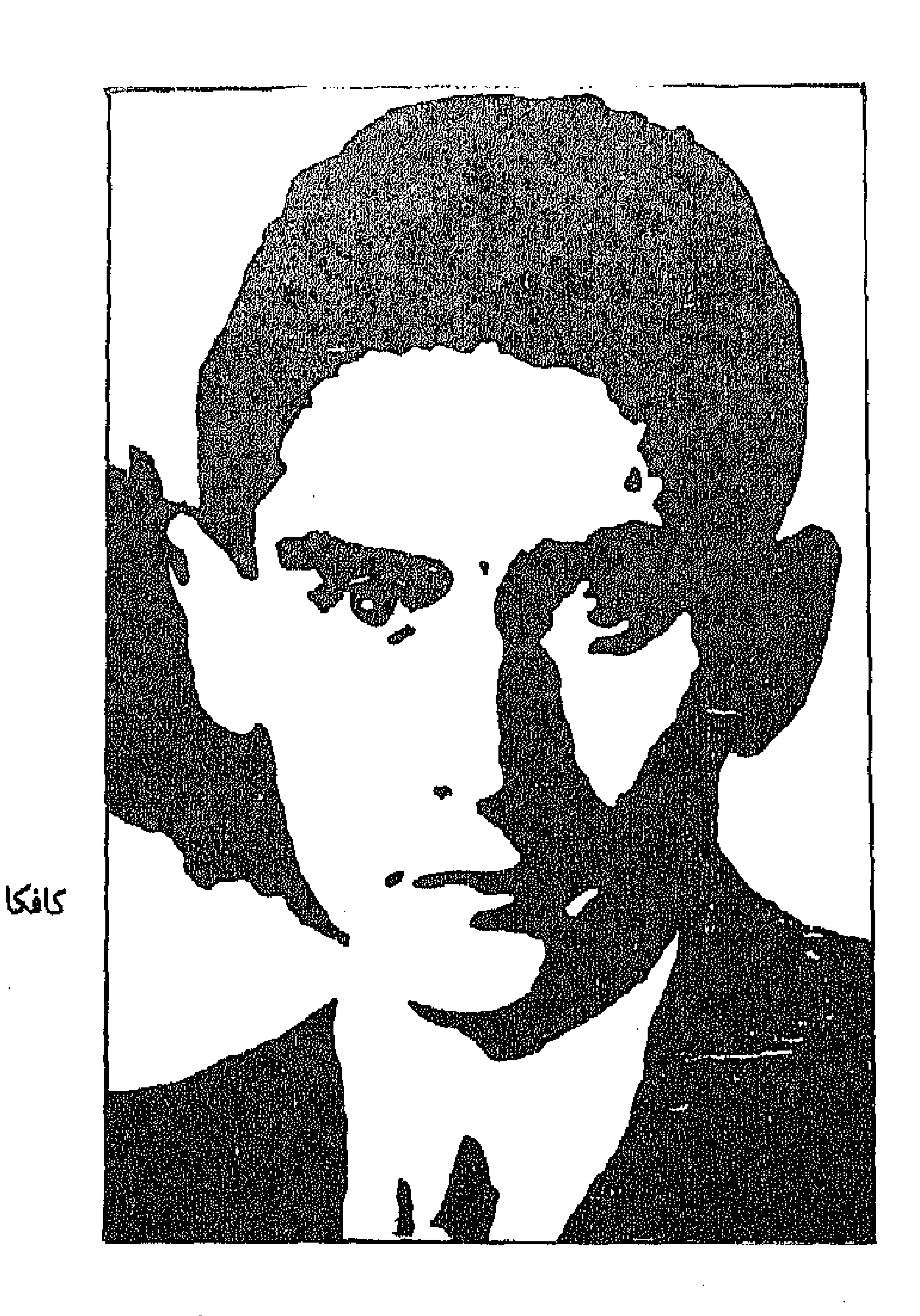
لوكاتش والفكر الجمالى

اذا كان لوكاتش يهتم بالنظرية الجمالية فى الفكر الماركسى ، فإننا نستطيع أن نميز اتجاهين جماليين داخل المعسكر الاشتراكى فى فهمهما لطبيعة الفن ، الإتجاه الأول ويمثله لوكاتش ، وينطلق فى فهمه للفن ، باعتباره صيغة من صيغ المعرفة ، ويُعرف الفن ضمن هذا الاتجاه بأنه انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعى ، بينما الاتجاه الثانى يعدّ الفن صيغة من صيغ العمل والفعل ، بمعنى أن الفن هو خلق وابداع وليس محاكاة للطبيعة ، ويمثل هذا الاتجاه الثانى ، أرنست فيشر وبريخت وأراجون وروجيه جارودى وبنيامين .

ويعتقد فيشر أن « الممارسة » (Praxis) لها الاولوية فى تفسير المادية الجدلية ، قبل الانعكاس ، فاذا كان لوكاتش يفصل ما بين الفن وبين السحر والاسطورة ، ويميز بين كل منهما طبقاً لتطور المعرفة الانسانية ، فان فيشريرى أن الفن لا يزال يحتفظ بعناصر من السحر والاسطورة .

واذا كان لوكاتش مرتبطاً فى رؤيته الجمالية بجذوره الفلسفية لدى أرسطو وهيجل ، بحيث نجد لديه صياغات مختلفة لنفس المفاهيم الارسطية والهيجلية ، مثل التناسب كقيمة جمالية ، والكلية فى العمل الفنى ، فعلى العكس من ذلك نجد بريخت يعارض الاتجاهات التقليدية فى الفن التى تنطلق من أرسطو أو أفلاطون ، ولذلك فقد أطلق على كتاباته عن المسرح عنوانا يحمل هذا المعنى وهو « علم الجمال غير الارسطى » ، أى أنه لا يعتمد مثل لوكاتش على التاريخ الجمالى لنظرية الفن .

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل الإختلافات وتباين وجهات النظر داخل نقاد وعلماء جمال المعسكر الاشتراكى الذى ينتمى اليه لوكاتش ، فى فهمهم لطبيعة الفن ، علينا أن نوضح أن جهود هؤلاء المفكرين فى محاولة صياغة نظرية ماركسية للفن تأتى نتيجة أن ماركس لم يترك نظرية متكاملة فى علم الجمال ، وفى طبيعة الفن ، وليست كتاباته فى هذا المجال سوى بضعة آراء واشارات لا يمكن أن تشكل كلاً



كافكا

متماسكا ، ولذلك يحاول كل من فيشر وجارودى وبرخيت ولوكاتش أيضاً أن يجعل من نفسه المعبِّر الصادق عن الرؤية الماركسية ، لهذا تمتلىء كتاباتهم الجمالية باحالات كثيرة الى نصوص ماركس وانجلز ، وهى مع كونها عابرة وليست دراسات مستفيضة الا أنها قليلة أيضا .
ولذلك يمكن القول أن كل واحد منهم يقدم صياغة خاصة به وبتجربته الاجتماعية وتراثه الثقافى ، وهذا الخلاف بين مؤسس النظرية وتباين وجهات النظر التلاميذ والاتباع ، لا نجده لدى الماركسية فحسب ، وانما نجده أيضا فى الفلسفة الفينومينولوجية ، حيث ان هوسرك لم يترك نظرية متكاملة فى الفن ، وجاء دور اتباع هذه الفلسفة فى اكمال جهود رائد الفلسفة الفينومينولوجية ، وهى تظل وجهة نظر تختلف باختلاف فهم المنهج الرئيسى ذاته ، وبذلك يمكن رد الاختلاف بين كل من لوكاتش والفكر الجمالى الماركسى الى اختلاف المفكرين فى فهم الجدل الماركسى .

فالتوسير مثلاً يستخدم منهجاً بنيوياً فى تحليل أعمال ماركس ، بينما فيشر يطبق مقولات ماركسى حول تطور عملية « العمل » (labour) على الفن ، بينما نجد لوكاتش يبدأ من مفاهيم الجدل الهيجلية ليعبر من خلاله إلى تطبيقات ماركس للمنهج بشكل مادى عادى على ظواهر المجتمع

ولذلك لا يمكن أن نوضح هنا أيها أقرب للصواب فى تفسير رؤية الماركسية للفن ، لان العبرة هنا ليست بالصحة والخطأ وانما العبرة بتقديم رؤية متماسكة للفن .
ولذلك يمكن رؤية هذا الخلاف الفكرى فى صورة تثرى تحليل العمل الفنى ، لأن كلا منهم يستخدم نماذج مختلفة فى التعبير على صحة أفكاره ودعواه .

ولذلك فحين يربط لوكاتش بين الفن والمعرفة ، فانه يطبق معايير المعرفة ذاتها على الفن ، فمثلاً يصبح معيار الكلية ، وهو أداة المعرفة لفهم الكل الاجتماعى وتطوره يضحى لدى لوكاتش معيارا جماليا لدراسة الاعمال الفنية ، التى يطالبها لوكاتش بالشمولية فى تعبيرها عن الواقع الموضوعى ، ولذلك يستبعد لوكاتش أدب الطليعة الذى يتمثل فى كافكا وجويس ، لانه أدب جزئى ، وغير تاريخى ، ولا يعكس الصيرورة الاجتماعية ، وهذه كلها معايير معرفية ، نقلها لوكاتش إلى مجال الفن .

بينما نجد أرنست فيشر فى كتابه (ضرورة الفن) ووفقاً لرؤيته لطبيعة الفن ، يقبل كافكا ، ويجعله مثل بريخت يحاول بناء الواقع عن طريق « التمثيل الحكائى » (Allegory) ، بل انه يرى كافكا يحاول الاحتجاج على الاستلاب الذى يقع فيه الانسان المعاصر ، والفرق بين كافكا وبريخت ، يكمن فى ادراك بريخت للمستقبل

بوعى ، وهو ما كان يشير اليه لوكاتش بقصدية الكاتب التى تتحدد نتيجة وعيه بالواقع الاجتماعى وتطوره .

وهذا يعنى أن أعمالاً فنية واحدة لكاتب واحد يمكن قبولها أو رفضها اذا اختلفت طبيعة النظرة الى الفن ، رغم أن لوكاتش وفيشر يدعى كل منهما أنه ينطلق فى دعواه من الايديولوجية الماركسية .

وهذا يؤكد أن وجود معيار واحد يمكن الحكم به على الاعمال الفنية ، لم تعد موجودة فى علم الجمال المعاصر ، لأن أى معيار يمكن مناقشته والخلاف حول أسسه المعرفية والفلسفية .

والواقع أن النظرة الى طبيعة الفن ليست هى التى تحدد الخلاف بين لوكاتش ومعاصريه ، وأنما الخلاف يمتد أيضا الى وظيفة الفن ، ومن ثم تنتج عن ذلك جمالية كثيرة فى تحليل العمل الفنى وشرح علاقة الفن بالمجتمع .

فلوكاتش يرى للفن وظيفة تعليمية ومعرفية ، بحيث يكاد المرء وهو يقرأ أعماله الجمالية والنقدية أن يرى أن وظيفة النقد الفنى لديه هى دراسة مدى اتفاق العمل أو اختلافه مع الاهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة ، ولا سيما أنه لا يتوقف الا عند الاعمال التى تؤكد هذا بشكل واضح . لكن اذا كان هذا هو موقفه ، فلماذا يرفض الواقعية الاشتراكية باعتبارها الاطار النظرى للفن الواقعى ، بل فهو يرى أن الواقعية الاشتراكية تعكس لنا أدب الجمود العقائدى فى طرحها لقضايا الفن ، ويجعل رفضه لها جنبا الى جنب رفضه النزعة الشكلية فى الفن عند كافكا .

والواقع أن هذه من القضايا المحيرة ، فى رؤية لوكاتش للواقعية ، لانه رغم اهتمامه بالشكل الفنى كضرورة من ضرورات العمل الفنى ، الا أنه يتفق مع الماركسية فى أسبقية المضمون على الشكل ، ويرى أن كل مضمون هو الذى يحدد شكله ، ورغم هذا فان بريخت فى مقاله له بعنوان (ضد جورج لوكاتش) يتهم لوكاتش بالنزعة الشكلية ، بل ويسخر منه ويقول « ان لوكاتش يذكرنى ببعض مشاهد من أحد أفلام شارلى شابلن ، عندما يأخذ فى اعداد حقيبة سفره ، فتضيق عن جمع ملابسه ، مما يجعله يكدسها ويحشر الملابس حشرا ، ويغلقها كيفما اتفق ، ثم يتناول مقصاً ، ويأخذ فى قص الزوائد الخارجة من الحقيبة » .[1]

ويقصد بريخت بهذا أن لوكاتش يحاول أن يخلق اطارا شكلياً للفن يستوعب الايديولوجية الماركسية ، دون أن يراعى متطلبات العصر الذى نعيشه ، ويتفق جارودى مع بريخت فى نقده للوكاتش ، لكنه يضيف أن الفن يجب ألا يخضع لاى عقيدة سياسية ، وأن الفنان يشكل لنا العمل الفنى وفق قيمه الخاصة ، وليس وفق ما نريده نحن ، فعلينا أن نراعى الطبيعة الخاصة للفن ، ولذلك فحين يحلل جارودية اعمال كافكا يرى أنها تشهد على العصر ، وتكشف لنا جوانب كثيرة من الواقع ، فاذا كانت أعمال كافكا لا تريد أن تقدم تفسيراً للعالم كمالا تريد أن تغيره ، الا أنها تكتفى بالافصاح عن قصوره وتدعونا الى تخطيه وتجاوزه ، « واذا أردنا أن نتابع الحركة الجدلية الداخلية لاعمال كافكا ، سنجد أن الوعى بالغربة والتوتر الناتج عنها يخلق تناقضاً بين الذات والموضوع ، بين الكينونة والضدية ، واذا أردنا أن نبحث عن مغزى له ، فاننا نتساءل هل هو مغزى دينى ، أو مغزى متمرد ؟

وتحظى هذا التناقض الثنائى بين التمرد والدين ، يتم بخطه تتجه نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين وذلك بجعل الصراع فى الابداع الفنى صراعاً موضوعياً لأنه تجربة معاشة لمغزى العالم ولنواقصه فى رأى الدين ، ولأنه دعوة الى تجاوزه كما ترى الثورة . ويتكشف التناقض الداخلى على صعيد هذا العالم المشيد ، هو تناقض بين اللغة والاسطورة . يبث كل من وحدتها وتعارضهما الحياة والحركة فى الابداع الفنى . ان مهمة كافكا النهائية هى بلوغ السمو الكامل مما يفرض عليه رسالة مستحيلة بواسطة اللغة ، وهو يقول فى ذلك « أحاول دائماً أن أوصل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما ما يستعصى شرحه « . . . »[2]

وهكذا يبين لنا جارودية أن أدب كافكا هجوم على الحدود المفروضة فى الحياة ، وقد استطاع جارودية أن يطبق الجدل هنا فى كشف الحركة الداخلية للعمل ، أو البنية العامة ، حتى يستطيع تفسيره ، لكن ما يؤخذ على جارودية أنه لا يفسر الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً مكتفية بذاتها ، وانما يلجأ الى رسائل كافكا وحياته اليومية ، ولوكاتش يرفض هذا لأنه ينبغى تفسير العمل من خلال بنيته الداخلية ، فالاساس فى العملية النقدية لدى لوكاتش هو العمل الفنى ، أما وعى الكاتب فيأتى فى مرحلة تالية . بل انه يمكن أن نجد اختلافاً بين وعى الكاتب وعمله الفنى بعد أن يكتمل ، وقد سبق أن شرحنا هذه الفكرة ، فلا يمكن البحث عن دلالة لاجزاء فى العمل الفنى من خارجه ، وانما تنبع الدلالة من النظر الى كلية العمل الفنى ، ووحدته الشاملة ، ولا يقتصر الخلاف بين لوكاتش وبريخت وجارودية حول هذه المفاهيم فحسب ، وانما يمتد الى فهمهم للواقعية ، فجارودية ومعه بريخت يعدُّ « أن كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانسانى فى العالم ، وهذا يعنى أنه لا يوجد فن يمكن أن نطلق عليه فناً غير واقعى ، لأنه لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه .[3]

ويعيب بريخت وجارودية على لوكاتش أنه يضع معايير للواقعية ، لأن الواقعية من وجهة نظرهم تعرف بالأعمال الفنية ، وليس قبلها ، فلا يمكن أن نحكم على قيمة أى ابداع فنى اعتقاداً على مقاييس استخلصناها من الأعمال الفنية السابقة ، وفى امكاننا أن نستخلص معايير الواقعية العظيمة من ستندال وبلزاك ، لكننا اذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا ، وسان جون بيرس ؟ فعلينا - كما يقول جارودية - أن نوسع ونمدّ تعريف الواقعية ، وأن نكتشف ابعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، مما يسمح لنا باضافة هذه الاسهامات الجديدة الى تراث الماضى . ويختلف جارودية أيضا مع لوكاتش فى تفسيره للواقعية ، فالواقعية فى نظره لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله وكليته ، وأن يعبر عن الحركة الاساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل ، فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف وليس من الفنان ، والواقعية « هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية » .[4]

ومن الممكن من وجهة نظر جارودية أيضا أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم فى فترة معينة ، ومع ذلك من الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة .

ويرفض جارودية فكرة المنظور التى يطرحها لوكاتش كعامل هام يتحكم فى رؤية الكاتب للعالم ، مثلما يرفض الانعكاس ، لأنه يعتقد أن ماركس قد

حذرنا من كل مفهوم آلى وغير جدلى للعلاقة بين البناء التحتى « والبناء الفوقى » (Su-perstruc ture) ، وهذا يعنى أن العمل الفنى الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهوراً .

والموضوع الأساسى لعلم الجمال الماركسى من وجهة نظر هذا الاتجاه هو دراسة علاقات العمل الإبداعى بالواقع والحياة ، فالعمل الفنى لدى أرنست فيشر وجارودى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة وهما يقصدان بالعمل هنا القدرات الحقيقية لإنسان مثل التكنيك والمعرفة والمبادىء أما الأسطورة فتعنى لديهم التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحى النقص ، وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد ، وتعنى الاسطورة لديهم (الوسيط) بين البناء التحتى والبناء الفوقى ، وهما يؤكدان بذلك دور الوجود الانسانى كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية . وإذا كان بريخت وفيشر ينتقدون مفهوم الواقعية عند لوكاتش ويوسمانه بالضيق ، فإن جاروديه قد وسع من مفهوم الواقعية حتى استوعب الفن التجريدى وأدب اللامعقول ، مما أدى إلى فقدان الواقعية للاسس الجمالية التى تقوم عليها .

والواقع أن الخلاف بين لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر لا يقف عند هذا الحد فحسب ، وإنما يمتد أيضا إلى قضايا أخرى ، منها أن جاروديه يستنكر اقامة علاقة مباشرة بين المتطلبات السياسية والابداع الفنى ، فالفن يمكنه مساعدة الطبقة العاملة عن طريق مساعدة الانسان على ادراكه لنفسه ولقدراته ، بحيث يعطيه الوعى وهو ما يعينه على تغيير الطبيعة والمجتمع .

وإذا كان لوكاتش يعتبر أن التزام الأديب بمبادىء التقدم والديمقراطية يمثل المحور الأساسى لموقفه الطبقى والواقعى ، فان جاروديه يرد عليه بأنه « من السخف أن نستنتج مفهوم أى انسان للعالم من خلال وضعه الطبقى ، فلقد كان ماركس من حيث أصوله الطبقية من البورجوازية الصغيرة ، ومع ذلك فان تصوره للعالم لا يمت بصلة إلى مفهوم طبقته عن العالم » .(٥) .


بريخت

وإذا كان لوكاتش يعترض على استخدام وسائل الإبداع الجديدة التى استخدمها بريخت فى مسرحه الملحمى ، لأنه يرد كل اسلوب من الاساليب إلى البناء الفكرى الذى يعبر عنه ، فأن بريخت يرد عليه ، بأن الفنان حر فى استخدام الأساليب الفنية ، بل وواجب عليه أن يتمثل الامكانات الفنية الجديدة التى تتيحها هذه الأساليب فى تجربته ، والا أصبح عاجزاً عن التعبير عن رؤ يته للعالم من خلال العصر الذى يعيش فيه ، ولأن هذا يساعد الفنان فى تحرير فنه من عناصر التحلل التى تتسرب اليه .

والواقع أن الصراع بين لوكاتش وبريخت أخذ صورة خلاف شديد فى الثلاثينات من هذا القرن ، وبريخت يتفق فى رؤ اه مع والتر بنيامين(٦) فى مواجهة أفكار لوكاتش الجمالية ، فيحسن بنا أن نعرض لأهم أفكار بنيامين الجمالية ، لكى يتضح لنا الأصول الاستطيقية لأفكار بريخت فى خلافه مع لوكاتش .

والتر بنيامين يرى أن الفن ممارسة اجتماعية ، وهو سلعة أيضا يشترك فى انتاجها ناشرون لتباع فى السوق كى تحقق ربحاً ، ولذلك فإن الوسائط التى تخلقها وسائل الاتصال الحديثة تؤثر فى رؤ ية الفنان وفى تشكيل عمله الفنى ، لكن قبل أن نستطرد فى شرح هذه الفكرة علينا أن نوضح أن بريخت وبنيامين ، يريدان تحديد موضع العمل . الفنى داخل عمليات الانتاج ، لأن تقنيات العمل الفنى جزء من القوى الانتاجية للفن ، والشكل الفنى بهذا المعنى هو مرحلة تطور الانتاج الفنى .

ويريد بنيامين أن يطبق الفكرة الماركسية القائلة بأن كل مرحلة من مراحل تطور انماط الانتاج تتضمن علاقات اجتماعية معينة للانتاج فتصبح هذه العلاقات عائقا أمام تطور المجتمع نحو المرحلة الأرقى ، فيقوم المجتمع الاشتراكى مثلا بتحطيم العلاقات الاجتماعية للنظام الرأسمالى التى تعوق الثورة نحو تقدم المجتمع ويطبق بنيامين هذه الفكرة السابقة فى مجال الفن ، فعلى الفنان أن يعيد النظر فى أشكاله الفنية وفى قوى الانتاج الفنى المتاحة له ، حتى يستطيع أن يطور منها ، ويخلق أنماطاً جديدة للفن ، تساعد فى خلق علاقة أجتماعية جديدة بين الفنان والمتلقى .

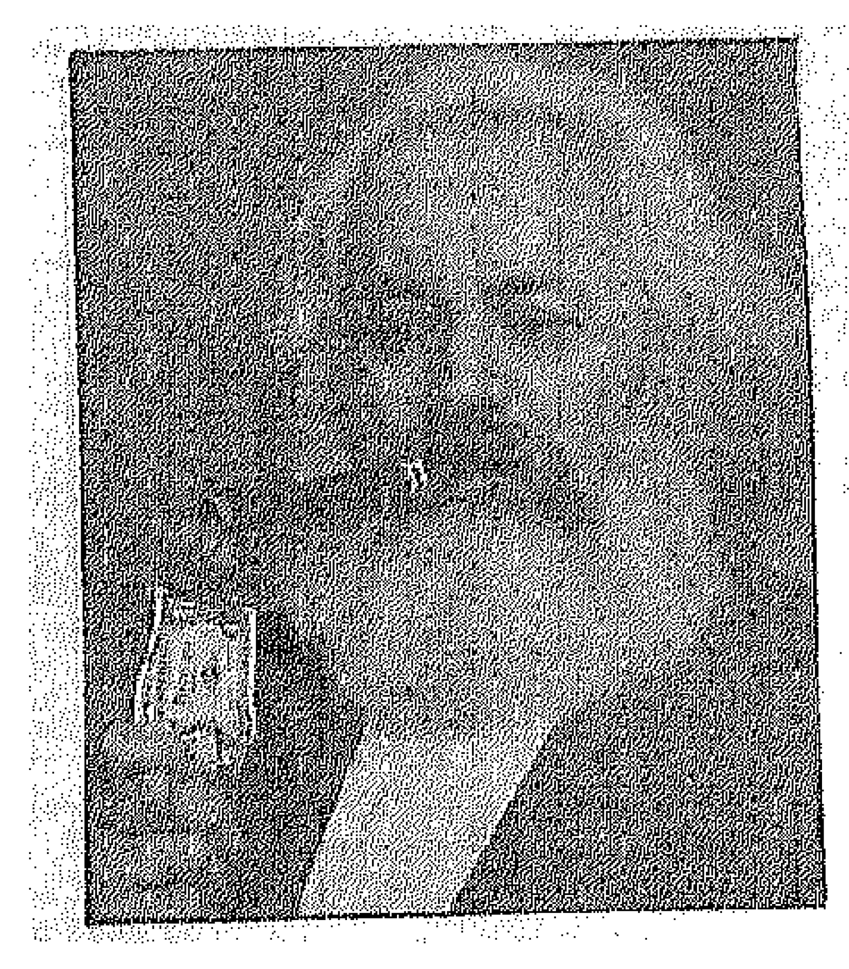
وهذا هو الدور الثورى الذى يلعبه االفن ، من خلال تحطيمه للاشكال التقليدية التى تعبر عن أنماط انتاجية واجتماعية متخلفة ، ويتجاوزها الفنان بخلق علاقة جديدة فى الشكل والمضمون ، وإذا كان لوكاتش يؤكد على الانسجام بين الظاهر والخفى والشكل والمضمون فى العمل الفنى ، فان بنيامين يعتقد أن الانفصال الواجب تجاوزه ليس هذا الذى يقصده لوكاتش ، وانما يجب تجاوز الانفصال الموجود بين القارىء والكاتب عن طريق تثوير وسائل الاتصال التى يتيحها العصر الحاضر ، بمعنى أن هذه الوسائل تساعد على الغاء الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية ، ومن ثم تزيل الحاجز بين الكاتب والشاعر ، وبالطبع يختلف بنيامين وبريخت فى رؤ يتهما للفن على هذا الأساس عن رؤ ية لوكاتش وسارتر ، فقد فرق سارتر بين الشعر والنثر فى كتابه (ما الأدب) على أساس اللغة التى يكتب بها كل منهما ، ونفى الالتزام عن الشاعر ، وأصبح الكاتب هوة الملتزم فى التعبير عن قضايا العصر ، لأنه لغته تخلق لنا أبنية فكرية تعبر عن موقفة من الواقع .

بينما بنيامين ، يرى أن الفصل بين الأنواع الأدبية هو نتيجة من نتائج المجتمع الرأسمالى ، وان وسائل الاتصال الحديثة تساعدنا على تجاوز هذا الفصل ، ويؤكد بنيامين هذا المعنى من خلال دراسته بعنوان « العمل الفنى فى عصر الإستنساخ الصناعى (١٩٣٣) . (٧)

حيث يؤكد أن الاعمال الفنية التراثية ، لم تعد تعبّر عن التفرد والتميز ، نتيجة للإستنساخ الآلى الذى قضى على هذا بتوفير نسخ كثيرة طبق الاصل من العمل الفنى تكون فى متناول أيدى المتلقين ، وقد ساعد هذا ، من وجهة نظر بنيامين على شيوع الفن وانتشاره عبر الوسائل الحديثة للنشر والتوزيع . بينما لوكاتش يرى فى هذه الوسائل أنها ظاهرة تجلب على الحزن لانها تؤكد على « تجزئة التكامل الانسانى فى ظل نظام الرأسمالية من خلال الفن الذى يعتمد على وسائل الاتصال الحديثة مثل السينما »[٨] التى تتميز بتصادم الاحساسات المتقطعة الجزئية ، ولكن بنيامين يختلف مع لوكاتش فيرى فى هذه الوسائل الفنية الحديثة صورا لايجابية ، لأنها تجرد العمل الفنى من حالته التقليدية ، وتجعل المتلقى يتجاوز كثيرا من الأبنية التقليدية ، وبالتالى تزيل الفروق التقليدية بين الكاتب والناقد ، والكاتب والمتلقى الذى يمكن أن يكون كاتبا أيضا .

ويعتقد بنيامين أن مسرح بريخت يقدم صورة نموذجية لما يجب أن يكون عليه الفن الثورى ، لأنه نجح فى تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى ، وبين النص والمنتج ، وبين المنتج والممثل ، لأن بريخت استطاع من خلال المسرح الملحمى أن يحطم علاقات المسرح الارسطى التقليدى الذى يعتمد على الإيهام من أجل التطهير ، وبذلك ينتقد الدعاوى الايديولوجية للمسرح البورجوازى من خلال الشكل الدرامى الذى يقوم على التغريب ، وعلى هذا فان بنيامين يرى أن ثورة الفن تظهر فى شكله الثورى أيضا ، التى تحطم الاشكال التقليدية وبالتالى ينعكس هذا فى المضمون أيضا .

فالعرض المسرحى عند بريخت يعيد انتاج العالم بطريقة تحفز المتلقى الى التفكير بشكل إيجابى فى محاولة تغيير العالم . . . ، ويختلف بريخت بذلك عن لوكاتش ، فبريخت يعتقد « أن مهمة الفن ليس أن يعكس واقعاً ثابتاً ، وانما يظهر لنا الشخصيات والأحداث باعتبارها نتاج تاريخها ، أى أن الفن يعطى لنا نموذجاً لعملية الانتاج ، يساعدنا فى اعادة خلق العالم على نحو ما يمكننا من تغييره ، وبذلك يكون للفن دور فى الواقع الاجتماعى ، وليس مجرد انعكاس له » .[٩]



ماركس

ويحدثنا بريخت عن جماليات المسرح بقوله « ان العمل الفنى يجب أن يسيطر عليه التغريب ، بحيث يقوم العمل الفنى على تعارض داخلى ، وصراع جوهرى ، ولذلك يستمد المسرح من السينما فى كونه يبدو لنا كعمل متقطع ، مما يساعد المتلقى على « رؤية مركبة للعمل الفنى تمكنه من ادراك امكانات متعددة ، وذلك لا يتم بأن ينغمس الممثلون فى العمل الفنى وانما أن يتباعدوا عنه ، بحيث يكون لنا دلالة للاوضاع الاجتماعية » .[١٠]

والعمل الفنى لدى بريخت لا يقوم على وحدة الشكل والمضمون فى المسرحية ، وانما المسرحية لديه تقوم على تعارض وتباعد فى شكلها ، بحيث نكسر التوقعات الآلية التى تسيطر على ذهن المشاهد ، وبذلك يدفع المتلقى الى خبرة مركبة بالانماط المتصارعة فى العمل المسرحى ، وبالتالى يوظف فكرة فى القضايا التى يثيرها العمل المسرحى ، ولا يحاول التوحد معها .

وعلى هذا فان بريخت وبنيامين يتفقان فى رؤيتهما للفن ، على أساس استجابات المتلقى للعمل الفنى ، بمعنى أن التواصل والاتصال الذى يتيحه العصر الحالى . لابد أن يتدخل فى طبيعة فهمنا للفن نفسه .

ولذلك فهما يطالبان الكتاب بالكتابة وفق استجابات المتلقى ، وتعديل العمل الفنى بما يؤدى الى تثوير القيم لدى المتلقى مما يتيح نقد الايديولوجيات السائدة .

وعلى هذا يتميز الشكل الفنى عندهما فى كونه يعكس لنا أنماط الادراك الايديولوجى ، بينما الشكل لدى لوكاتش هو أقصى تجريد ممكن للمضمون ، وقيمة العمل الفنى لديه تظهر من خلال اندماج الشكل والمضمون فى وحدة واحدة بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما ، بينما لدى بنيامين وبريخت يقوم شكل العمل الفنى على الصراع والتعارض مع مضمونه ، مما يساعد المتلقى من الخروج من حالة الإيهام التى يحرص عليها المسرح البورجوازى .

ويتفق بير ماشيرى مع بريخت وبنيامين فى رؤيته للكاتب من حيث هو منتج يماثل أى صانع آخر فى عمليات الانتاج الاجتماعى ، « فالمؤلف لديهما يعمل فى اطار أدوات ثقافية متاحة له ، أى لا يخلق شيئاً جديداً ، وانما يعيد تركيب هذه المواد من الاشكال والقيم والاساطير لكى يخرج منها نتاجاً جديداً ، يعبر به عن موقفه من قضايا المجتمع الذى ينتمى اليه » .[١١]

وهنا يمكن أن نشير الى التناقض الرئيسى فى فهم لوكاتش وبريخت لطبيعة الفن . فلوكاتش يرى أن الفن هو الوسيلة التى تمكن الانسان المعاصر من التغلب على التناقض مع المجتمع الرأسمالى ، ويقضى على اغترابه فى هذا المجتمع فالفن هو وسيلة للانسجام والتناغم الضائع ، عن طريق ازاحة التناقضات بين الانسان والمجتمع .

بينما بريخت يرى أن الفن لا يوفق بين المظهر والجوهر ، والعينى والمجرد ، وانما يكشف تناقضات المجتمع ، وبالتالى فهو لا يخلق التناغم والانسجام بين الفرد والمجتمع ، وانما يزيد من حدة اغتراب الانسان المعاصر لكى يدفعه الى تغيير المجتمع ، ومن هنا يصبح للفن دور فى الواقع ، ولا يقتصر دوره فى التعبير عن الواقع .

إن دور الفن لدى بريخت هو استثارة البشر ، بأقصى قدر ممكن لتغيير الواقع الفعلى الذى يعيشونه بينما لدى لوكاتش هو الادراك النوعى للعالم .

والواقع أن هذا الخلاف ينطلق من تحديد موقع العمل الفنى من علاقات الانتاج ، ودوره فى تشكيل الواقع ، وهذه النقطة بالذات وما تفرع عنها من قضايا فى علم الجمال موضع دراسة هربرت ماركيوز التى سنفصلها فى هذا الفصل لاهميتها فى كشف وتوضيح هذا الاتجاه الجمالى بما فيه لوكاتش أيضا .

لكن النقد الهام الذى يوجهه بريخت الى لوكاتش هو أن علم الجمال لديه - أى لدى لوكاتش - اقتصر على الادب فقط بدلاً من أن يستجيب الى الاوضاع المختلفة التى تنتج الادب والفن بشكل عام ، وعلى هذا فهو - أى لوكاتش - يشارك أيضا فى انفعال الانواع الادبية عن بعضها ، لأن رؤ يته اعتمدت على روايات الأدب دون أن تمتد لتشمل الأنواع الأخرى له ، ويعتقد بريخت أن السبب فى قصور علم الجمال لدى لوكاتش هو اعتماده على النظرة الاكاديمية الضيقة ، دون أن يحاول ان ينظر من خلال رؤ ية الفنان الممارس .

ويفسر بريخت قصور تحليل لوكاتش للأعمال الحديثة لدى كافكا وجويس بأنها نتيجة عجزه عن فهم هذه الاعمال ومن رفضها ، ولانها أيضا غير متوافقة مع معايير اليونان وتصورات الرواية فى القرن التاسع عشر ولذلك يعتقد بريخت أن لوكاتش ينظر الى الاعمال الأدبية المعاصرة بمنظور الماضى ، وهو بهذا مثالى يعجز عن فهم التناقضات الحديثة التى عبرت عنها الأعمال الطليعية من خلال مهارات متجددة اكتسبها الانسان المعاصر مثل الجمع بين الأزمنة المختلفة فى لحظة واحدة ، والتسجيل الوضعى الدقيق .[١٢]

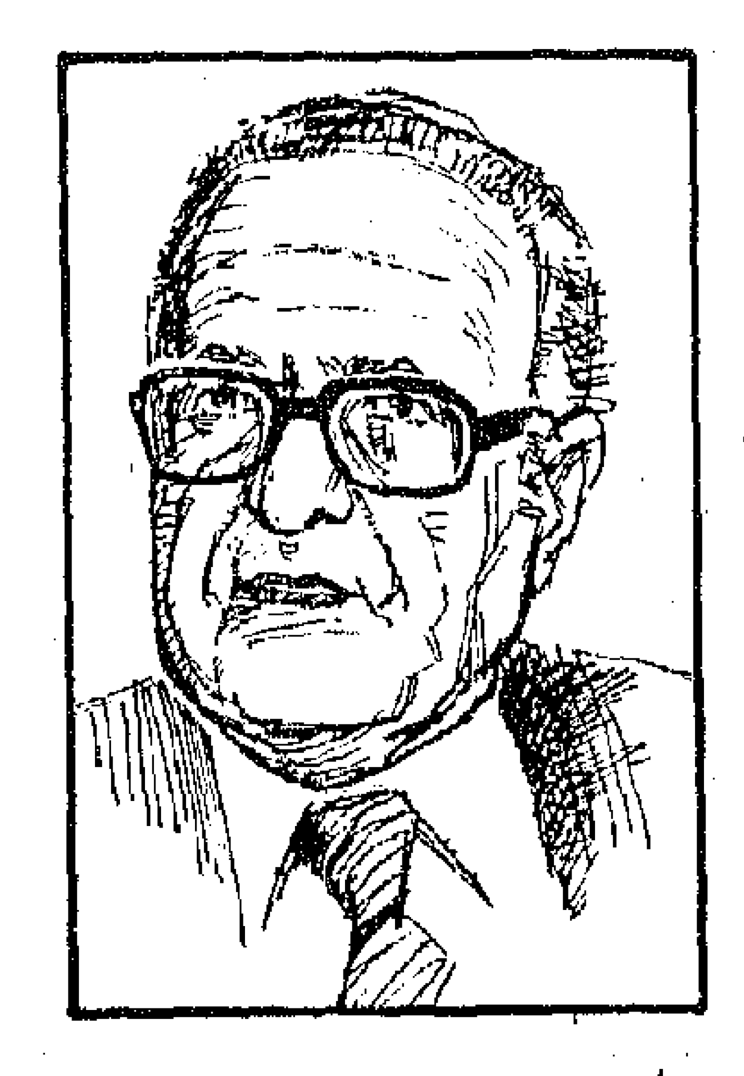
ويعتقد بريخت أن ما يحتاجه الفنان المعاصر هو قدرات جديدة للتشكيل لتستوعب طموحه لكشف تناقضات الواقع ، بينما لوكاتش يصر على الأنماط القديمة فى نظرته للأدب . واذا أردنا أن نقلل من هجوم بريخت على لوكاتش ، فأعتقد أن الخلاف بينهما هو فى الأساس خلاف سياسى ، فجماليات بريخت لاتهتم بنوع أو أسلوب أو شكل أدبى محدد ، وانما كل ما يهمه هو امكانية تغيير الانسان لواقعه ، والفن هو أسلوب يساعد فى هذا ، فالاستطيقى لدى بريخت هنا يرتبط بدوره فى الواقع الفعلى ، من خلال دراسة أثره فى المتلقى ، وهذا يخرج عن دائرة الاستيطيقا نفسها ، ويجعل اعمال بريخت تقترب من سوسيولوجيا الفن .

فالخلاف بين بريخت ولوكاتش يرتبط باختلافهما فى رؤ يتهما للفكر « ماركس الذى يرى الفن باعتباره نتاجاً لتقسيم العمل الذى يؤدى فى مرحلة معينة من التاريخ ، الى انفصال العمل المادى عن العمل الفعلى ، وبذلك ينفصل المبدعون للفن بشكل نسبى عن الأدوات المادية للانتاج »[١٣] وترتبط قيمة الفن - لدى ماركس - بقدرته على اطلاق القوى الانسانية ، وهذا مرتبط بحركة التاريخ الموضوعية ، فلوكاتش يمكن أن نعدُّه وفقا لهذا المفهوم هيجليا ، لماذا ؟

لأن الفن وسيلة للتحقق الانسانى ، واطلاق امكانات الانسان ، وبينما بريخت لايرى فى الفن وسيلة للتحقق ، لأن التحقق لا يتم من وجهة نظره ، ووجهة نظر ماركس الا من خلال قهر الاعتراف فى الواقع الاجتماعى ، وليس فى الفن كما يعتقد لوكاتش ، ويرفض بريخت هذا التحقق للانسان الكلى الذى يسعى اليه لوكاتش من خلال الفن ، ويحرص على تفجير امكانيات الانسان من أوضاعهم التاريخية الملموسة .

وعلى هذا فان بريخت يتفق مع ماركس وانجلز فى هذا ، ولكنه لا يحدد لنا وقع العمل الفنى من البناء الفوقى ، ولهذا يمكن أن نلاحظه فى أعمال بريخت وبنيامين أنهما لا يهتمان بتحديد موقع العمل الفنى من علاقات الانتاج بقدر ما يهتم بتحديد العمل الفنى وفق وسائل الاتصال التكنولوجية واعتقد أن هذا يجعل الفن تابعا لهذه الوسائل وغير متميز عنها .

هذا جزء من وضع لوكاتش فى علم الجمال المعاصر ، الذى يهتم بتفسير جماليات الماركسية ، وعلى الرغم مما قد يبدو من اختلافات عديدة بين لوكاتش وهذه الاتجاهات ، التى وضحت فى صورة مقالات متبادلة بين لوكاتش وبريخت وبنيامين وجارودي وفيشر ، الا أن لوكاتش كان أكثرهم اتساقاً فى رؤ يته للفن .



جارودي

لكن بالطبع لا يمكن أن نعتقد أن الاتجاهات التى عمقت حوارها مع لوكاتش هى الاتجاهات الوحيدة فى علم الجمال المعاصر ، فلقد بينا فى التمهيد تعقد هذه الاتجاهات ، وتباينها ، لكننى اكتفيت بالاشارة الى أصحاب الاتجاهات التى توجد بينها وبين لوكاتش نقاط تماس كثيرة تتمثل فى القضايا المشتركة التى قاموا بتحليلها ومناقشتها ◆

المراجع :

(١) -Bertolt Brect : Against Georg Iukacs. Aesthetics and Politics. Trans. R. Taylor. Verso., 1977, p. 80.

(٢) روجيه جارودية : واقعية بلا ضفاف - الترجمة العربية ص ١٤٥ - ١٤٦

(٣) روجيه جارودية : واقعية بلا ضفاف ، ص ٢٢٥ .

(٤) روجيه جارودى ، المصدر السابق ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٥) المصدر السابق ص ٢٢٩ .

(٦) والتر بنيامين (Walter Benjamin) (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ولد فى برلين ١٩٨٢ لعائلة يهودية ثرية ، اشترك فى الحركات الادبية الثورية ، وكتب رسالته للدكتوراه عن أصول تراجيديا الباروك الالمانية ، عمل فى أعمال كثيرة ، فعمل ناقداً ، وكاتب مقالات ومترجم فى برلين وفرانكفورت وقد أصبح صديقاً حميماً لبرتولد بريخت ، وحين استولى النازى على الحكم ، هرب الى باريس ، وقد انتحر حين ضطه النازيون وهو يحاول الهرب من فرنسا الى أسبانيا بعد سقوط فرنسا (١٩٤٠)
See, H. Arenot : W. Benjamin, Introduction and hi Works Aelen and Kurt Wolff Book, 1969, pp.20-23.

(٧) - W. Benjamin: The Work of Art in Age of Nchinical reproduction, PP. 218-219.

(٨) جورج لوكاتش : الفيلم والشعر ، ص ٤٨ .

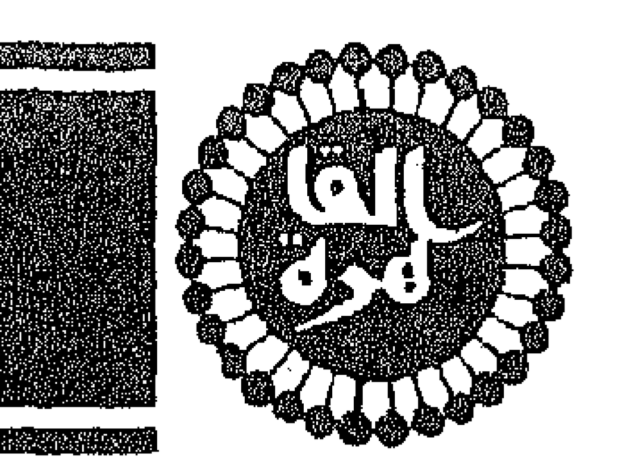
(٩) بريخت : نظرية المرح الملحمى ، ترجمة د . جميل نصيف ، ص ١٢٣ .

(١٠) المصر السابق ، ص ١٦٠ .

(١١) - Pierre Macherey: A Theory of Literary Production. trans. G. Wall, Routledge & Kegan Paul, London, 1978 p. 0.

(١٢) - See, B. Brecht: Against G. Luckaces, pppp. 82-85.

(١٣) - Iatvan Meszaros: Marx's Theory of Alienation. Merlin Press, 1982, p. 33.



أهم الحقائق عن توفيق الحكيم

فؤاد دوارة

أصبحنا الآن نعرف تاريخ وفاته على وجه التحديد ، ولكننا حرنا طويلا حتى استطعنا تحديد تاريخ ميلاده على وجه التقريب .. فقد ظل الباحثون مختلفين حول سنة مولده ، وهل هى سنة ١٩٠٢ أو ١٩٠٤ أو ١٨٩٨ ، وهو يتفرج عليهم ولا يريد أن يهديهم ..

وما أكثر ما سألته عن سنة ميلاده الحقيقية ، فكان يتهرب من الإجابة أو يؤجلها ، حتى استطعت أن أقطع الشك باليقين من خلال هامش صغير فى كتاب « توفيق الحكيم » لاسماعيل أدهم وابراهيم ناجى ، أشار فيه الأول إلى رسالة تلقاها من توفيق الحكيم حددَ فيها تاريخ ميلاده بسنة ١٨٩٨ ، أما يوم ميلاده فقد حدده بنفسه فى مقال قديم له بمجلة « الاثنين » (٣٠ أكتوبر سنة ١٩٤٤) ، وقال إنه « يوم ١١ أكتوبر كما هو مسجل فى ورقة الميلاد .. ثم عاد يتساءل : « أو فى ٧ أو ٨ أو ٩ كما سمعت ؟ .. ذلك أنه لم يكن هنالك أحد ، فيما ظهر ، ليبلغ عن مولدى فى الوقت المناسب .. »

وهكذا حددت سنة مولده وأنا مطمئن فى مقال بمجلة « الهلال » (مارس ١٩٦٨) اعتماداً على تلك الرسالة القديمة ، وكنت أراه أمامها بانتظام ، فلم يعترض ، بل تقبل الأمر بمرح وسرور .. فتأكدت من صدق التاريخ ، ولكنى حين دعوت بعد ذلك فى مجلة « الاذاعة والتليفزيون » (١٩٦٨/٩/٢١) إلى الاحتفال ببلوغه السبعين من عمره إذا به يسلمنى الرسالة التالية :

« عزيزي الأستاذ فؤاد دوارة

شكراً لك على دعوتك إلى الاحتفال ببلوغى السبعين ، وانه لتقدير كريم منك لى ولسنّى لا أرانى مستحقاً له .

وإنى - إذ أرجو بلوغ ما قدرت بعد عمر طويل إن شاء الله - أكرر شكرى الجزيل لك ولمن استجاب إلى دعوتك الكريمة .

توفيق الحكيم

وكنت وقتها أعمل مديرا للمطبوعات بدار الكتب المصرية ، فتقدمت بمذكرة إلى الدكتور محمود الشنيطى وكيل وزارة الثقافة وقتها لشئون دار الكتب والوثائق القومية ، أقترح فيها أن تحتفل الدار بهذه المناسبة بإقامة معرض لمؤلفات توفيق الحكيم ، وما ترجم منها إلى اللغات الأجنبية ، واصدار قائمة شاملة لهذه المؤلفات ، وكتاب تذكارى يضم نماذج من كتابات « الحكيم » وكتابات معاصريه عنه ، فتحمّس د. الشنيطى للفكرة وكتب رسالة إلى توفيق الحكيم يرجوه فيها أن يهدى « دار الكتب » بعض مخطوطات مؤلفاته لاستخدامها فى المعرض على أن تضم بعد بعد ذلك إلى وثائقها .

وقبل أن أسلمه هذه الرسالة إذا به يفاجئنى برسالته التى تقضى على المشروع من أساسه . فى البداية ظننتها دعابة ،

فذكرته بالرسالة التى بعث بها إلى د. أدهم ، فإذا به يقول :

ــ كنت وقتها واقعاً تحت تأثير ما رواه لى عمى حسن (وهو نفسه الأستاذ حنفى فى رواية « عودة الروح ») من أن والدى اصطنع لى شهادة ميلاد حذف منها أربع سنوات من عمرى لأقبل فى المدرسة الابتدائية الحكومية ، وكنت قد أضعت تلك السنوات فى دراسة مضطربة بالمدارس الأهلية بمدن الأقاليم التى تنقل بينها والدى وهو وكيل للنيابة . . وكانت سنى حينما كتبت لاسماعيل أدهم فى الثلاثينات تسمح بأن أضيف إليها أربع سنوات ، ولم أتصور وقتها أنه بعد كل هذا العمر سيجىء من يحاسبنى على أساس هذه الرسالة القديمة . . أما اليوم فالأمر مختلف . . ألم تقل أنت فى مقالك إن الباحثين حائرون فى تحديد سنة ميلادى بين ثلاث سنوات : ١٨٩٨ و١٩٠٢ و١٩٠٤ . . فلماذا تختار لى السنة الأولى ؟ . . أليس من حقى أنا أن أختار السنة التى تعجبنى ؟ . . ولقد اخترت سنة ١٩٠٤ !!

وحين سلمته رسالة د. الشنيطى قرأها ، ثم شرد قليلا قبل أ يقول :
ــ أما أنت فقد عرفنا كيف نرد عليك . . وأما هذا فخطاب رسمى من مسئول عليه رقم صادر ووارد . . ولابد من الرد عليه . . فماذا أقول ؟ . .

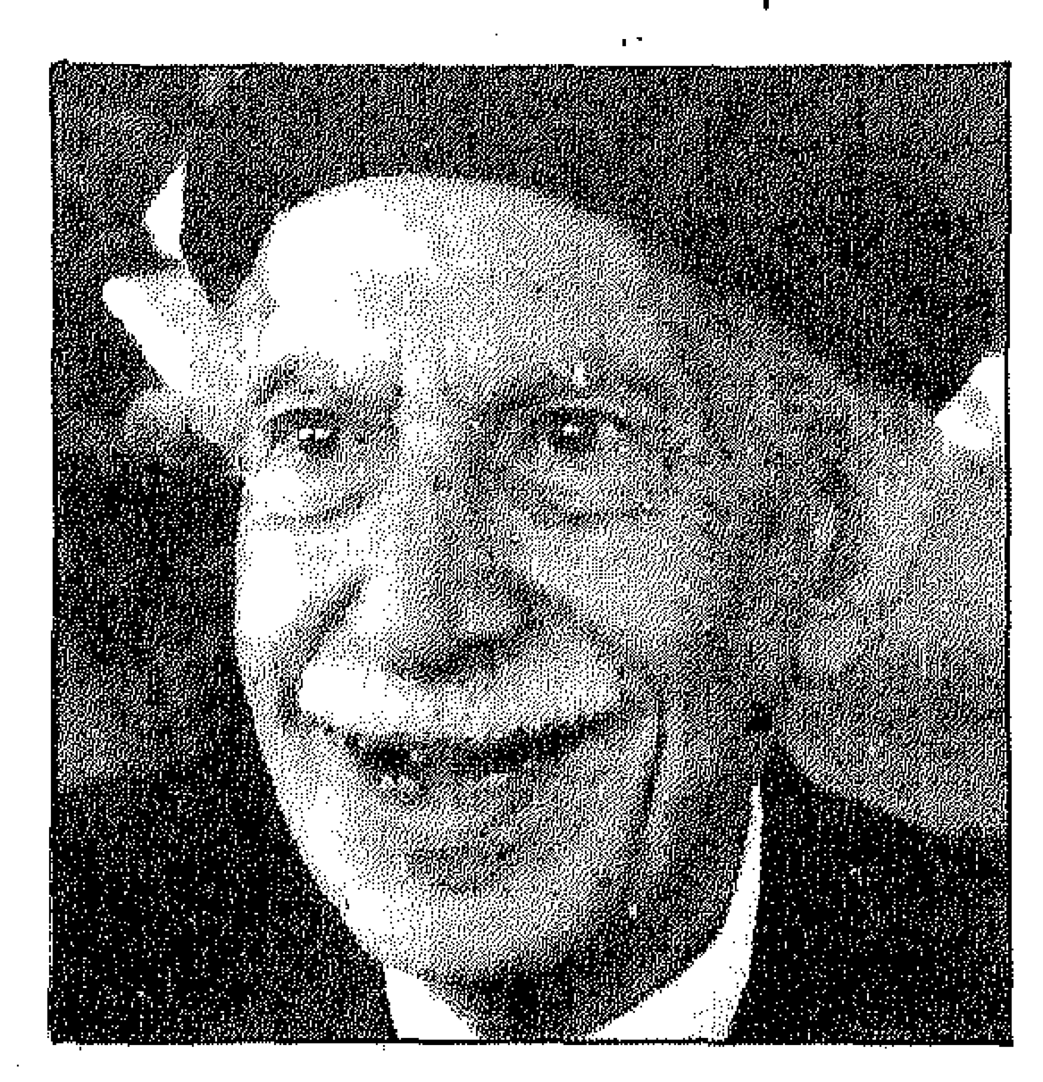
ولم يطل تردده فقد كتب رسالة للدكتور الشنيطى يشكره فيها على اعتزام دار الكتب الاحتفاء بعيد ميلاده السبعين ، ويختمها بقوله :

« ومع اعتزازى بهذا الاحتفاء الذى لا أستحقه ، أرجو تأجيل النظر فى شأنه إلى حين حلول ميعاده ان شاء الله » .

وهكذا انهارت دعوتى ، إذ ليس من المعقول أن نحتفل بالعيد السبعين لكاتبنا الكبير بالرغم منه . وفى محاولة أخيرة لانقاذ الفكرة بحثت عن ملف توفيق الحكيم بدار الكتب التى عمل مديراً لها عدة سنوات فى الخمسينيات ، على أمل أن أعثر فيه على شهادة ميلاده أو ورقة تشير إلى تاريخ ميلاده الحقيقى ، فإذا بى أجد أنه ١٩٠٢/١٠/١١ ، أى أنه مأخوذ عن شهادة الميلاد التى اصطنعها له أبوه .

وفى سنواته الأخيرة سلم توفيق الحكيم بتاريخ ميلاده الحقيقى ، وسمح لأصدقائه وتلاميذه بالاحتفال به مرات عديدة .

توفيق الحكيم



هل كان ذلك الموقف من تاريخ ميلاده محاولة من الكاتب الكبير لقهر الزمان الذى انشغل أبطاله بمنازلته فى العديد من مسرحياته ومؤلفاته ، ومنها « أهل الكهف » حيث نسمع مشلينيا يقول :

« . . الزمن هو الحلم . . أما نحن فحقيقة . . هو الظل الزائل ونحن الباقون . . بل هو حلمنا . . نحن نحلم الزمن ، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا » .

وقد انتهى زمن توفيق الحكيم الزائل ، وبقى هو حقيقة ثابتة فى مؤلفاته وأعماله الثرية العديدة ، وفيما يلى محاولة لرصد ذلك الحلم الزمنى الزائل وتحديد سنواته ، لا تهدف إلى تثبيته أو إحيائه فهذا مستحيل ، وإنما بأمل أن تضىء بعض جوانب حقيقته المتمثلة فى انتاجه وعطاء عمره .

١٨٩٨ ــ ولد فى الساعة الرابعة من صباح ٩ أكتوبر بمنزل خالته بحى محرم بك بالاسكندرية ، فأسموه « حسين توفيق » .

ــ تاريخ ميلاده الرسمى نقلا عن ملف خدمته بدار الكتب المصرية هو ١٩٠٢/١٠/١١ ، يفسر ذلك الاختلاف بقوله عن أبيه : « لم يرد التقيد بأى سن فقد كان له أكثر من سن يختار منها ما يريد . . وقد جعلنى مثله فى تفضيل حرية الاختيار . . . »

ــ كانت أمه « أسما سليمان البسطامى » من أسرة تعمل فى ارشاد السفن بميناء الاسكندرية « البوغازية » ، ويظهر ــ كما يقول ــ « أن أصل هذه الأسرة من الترك أو الفرس أو ألبانيا . . لا أدرى بالضبط . إن سحنة والدتى وجدتى وما لهما من عيون زرقاء تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى [زهير] هذه الزرقة ولاما يقرب منها ، لأن سحنة والدى الفلاح القح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بأكمله . . »

كان أبوه ــ اسماعيل الحكيم ــ يوم ولادته بمقر عمله وكيلاً للنيابة بمركز السنطة (محافظة الغربية) ، وهو أصلاً من قرية « صفط الملوك » ــ مركز ايتاى البرود بمحافظة البحيرة ، حيث كان أبوه يملك بضعة فدادين ، لم يرث منها اسماعيل إلا بضعة قراريط لكثرة أشقائه وشقيقاته بسبب تعدد زيجات أبيه .

ــ كان من زملاء الأب بمدرسة الحقوق السلطانية اسماعيل صدقى رئيس الوزراء فيما بعد ، وأحمد لطفى السيد أول مدير لجامعة فؤاد الأول « وأستاذ الجيل » فيما بعد ، وقد اشترك الثلاثة فى أصدار مجلة « الشرائع » .

١٩٠٣ ــ بدأ تعليمه فى الكتاتيب فى كل بلدة حلت بها أسرته أثناء تنقلات والده العديدة ، كما أحضروا له شيخاً يحفظه القرآن ويعلمه القراءة والكتابة ، إلى أن استقرت الأسرة بعض الوقت بدسوق فالتحق بمدرستها الوحيدة وقتذاك وهى « مدرسة الجمعية الخيرية الاسلامية » .

١٩٠٨ ــ مر بالعديد من المدارس الأهلية فى البلاد التى تنقل بينها أبوه ، إلى أن أستقر قاضياً بالقاهرة ، فاستأجر مسكناً فى شارع الخليج المصرى ــ بور سعيد الآن ــ فالتحق توفيق بأول مدرسة حكومية تعلم بها وهى « مدرسة » محمد على الابتدائية وكانت سنة قد جاوزت العاشرة .

ــ انتقلت الأسرة إلى منزل آخر بالحلمية الجديدة فنقل توفيق إلى « مدرسة المحمدية الابتدائية » لقربها من المسكن الجديد .

١٩١٠ ــ تعرف بالمدرسة المحمدية على تلميذ توثقت صلته به لطول ما حدثه عن المسارح التى كان يرتادها ، حتى تشجع وسأل أهله أن يصحبوه لمشاهدة الشيخ سلامة حجازى ، فصحبته والدته مع جدته لمشاهدة مسرحية « شهداء الغرام » ، فأحسن متابعتها ، وسمع فيها غناء الشيخ سلامة فى قصيدته المشهورة « أجوليبت ما هذا السكوت ؟ » وكان الشيخ فى ذلك

الوقت يعرّج قليلاً على المسرح ويتكىء على كرسى لإصابته بالفالج :

١٩١٢ ـ كانت والدته قد اشترت قطعة أرض بجهة أبي مسعود القريبة من دمنهور ، فرأت أن خير طريقة للاشراف على زراعتها أن تقيم الأسرة فيها لتشرف عليها بنفسها ، وكان بها بيت صغير ، فانتقلت الأسرة للسكنى فيه ، والتحق توفيق بمدرسة دمنهور الابتدائية واشترى أبوه عربة قديمة بحصانين ، كما اشترت له جدته جحشاً .

١٩١٣ ـ أصيب بالرمد الصديدى نتيجة لا رهاق عينيه بقراءة الروايات ، وكاد يفقد بصره لولا رعاية حلاق يدعى « على النوام » .

١٩١٤ ـ حصل على شهادة اتمام الدراسة الابتدائية من مدرسة دمنهور .

اشترى والده بيتا بحى « شوتس » برمل الاسكندرية بالقرب من عزبة غبريال .

ـ التحق بمدرسة رأس التين الثانوية بالاسكندرية ثم بالمدرسة العباسية الثانوية بالاسكندرية إذ لم تكن بدمنهور مدرسة ثانوية .

ـ تعرفت أسرته بجماعة من « عوالم الأفراح أثناء زفاف عمه « على » ـ « سليم » فى « عودة الروح » ، وتوثقت صلتها بالأسطى حميدة العوادة المطربة ، فكانت تزورهم فى الاسكندرية وتقيم عندهم ، فحفظ منها كثيرا من حكاياتها وأغانيها ، وتعلق بها فيما يشبه الحب حتى لقد أهدى لها كتابه « أهل الفن » سنة ١٩٣٤ بقوله :

« إلى الأسطى حميدة الاسكندرانية . . أول من علمنى الفن » .

ـ كانت معظم ألعاب طفولته من النوع الانفرادى الذى يعتمد على الخيال والتأمل العقلى أكثر من اعتمادها على الحركة المادية . واتخذت ميوله الفنية مظاهر مختلفة بدأت بترتيل القرآن الكريم ، ثم الرسم ، فالموسيقى والغناء ، وساعدت القصص والحكايات التى سمعها من والدته ، ثم أقبل على قراءتها بنهم ، على تفتيق خياله وتنمية ملكة التشخيص لديه ، قبل أن تتجه إلى المسرح بكل قواها .

١٩١٦ ـ رسب فى امتحان النقل من السنة الثانية إلى الثالثة الثانوية بسبب اقباله الشديد على مشاهدة الأفلام السينمائية بسينما « الكوزموجراف الأمريكانى » بالاسكندرية ، وحين اكتشفت والدته الأمر لم تتركه إلا بعد أن أقسم القسم المغلظ بجدها الشيخ البسطامى على ألا يقرب السينما قبل أن يحصل على شهادة البكالوريا ، وقد بر بقسمه

ـ أثر فيه مدرس للغة العربية كان معمما ولكنه عصرى التفكير فحبّب إلى تلاميذه الأدب بالاكثار من تدريس مختارات من شعر الغزل الرقيق ، وأعطاه مرة أعلى الدرجات أعجاباً بموضوع انشائى كتبه توفيق وهو مرهق دون أى افتعال ، وكتب له فى كراسته عبارة حفرت فى وعيه : « أحسنت : أن خير البيان ما لايتكلف فيه البيان . . » .

ـ انتقل إلى القاهرة للسكن مع عمه مدرس الحساب بمدرسة « خليل أغا » ـ حنفى أفندى فى « عودة الروح » ـ ليعطية دروساً فى الحساب الذى رسب فيه ، وكان يقيم معه عمه الأصغر الطالب بالمهندسخانة ـ « عبده » فى « عودة الروح ـ وعمته التى كانت تعنى بشئونهم ـ زنوبة فى « عودة الروح » ـ كانوا يسكنون شقة بالبيت رقم ٣٥ بحارة سلامة المتفرعة من شارع زين العابدين بحى البغالة بالسيدة زينب .

ـ أتاحت له الاقامة بالقاهرة بعيداً عن رقابة والديه أن يتجه إلى مشاهدة المسرحيات بكل ما يحتمله وقته وجيبه ، إذ لم يشملها القسم المغلظ كالسينما مسرحيات جورج أبيض بصفة خاصة ، فحفظ مشاهد كاملة منها كان يلقيها مع بعض زملائه فى أوقات الفراغ .

ـ أنتقل إلى نوع من اللعب التمثيلى ، فكان يجتمع عصر كل خميس مع زميلين له ليلقوا تمثيلية مرتجلة ، ثم انتقلوا إلى التأليف ، وتسامع زملاؤهم بمسرح « المنظرة » كما كانوا يسمونه ، فتوافدوا لمشاهدة تمثيلهم بمنظرة بيت صديقه عباس حلمى النعمان الذى أصبح بعد ذلك طبيباً ناجحاً وعمل طويلاً مفتش صحة بالأقاليم ، وقد استوحى شخصيته فى مسرحية « رحلة صيد » .

١٩١٨ ـ حصل على شهادة الكفاءة .

١٩١٩ ـ شارك فى الثورة الوطنية بتأليف الأزجال والأناشيد الوطنية الحماسية ، وأحيانا كان يلحنها مسترشدا بنغمات الموسيقى الجنائزية التى كانت تعزفها فرقة حسب الله ، وأنتشر بعضها بين المتظاهرين دون أن يعرف مؤلفها أو ملحنها .

ـ كان طوال اقامته بالقاهرة كثير التردد على مسجد السيدة زينب يتبرك بها ويذاكر فيه . وقد أهداها فيما بعد روايته « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) باعتبارها « حاميته الطاهرة » وأثناء الثورة اشترك مع بعض زملائه فى تنظيم مظاهرة ضد الانجليز وتجمعوا بالمسجد ، فلما لاحظوا أن بعض زملائهم يهمون بالتسلل طلبوا منه باعتباره من هواة التمثيل أن يشغلهم بأحد المشاهد ، فقدم مشهدا من مسرحية « لويس الحادى عشر ، بالاشتراك مع أحد زملائه ، ولكنه لم يلق ترحيبا ، فاضطر إلى تقديم مشهد مضحك !

ـ ألف من وحى الثورة أول مسرحياته الكاملة ، وهى « الضيف الثقيل » التى يسخر عليها من الاحتلال الانجليزى ، ولم يقدمها لأى من الفرق المسرحية لأن الرقابة لم تكن لتسمح بتمثيلها ونصها مفقود .

١٩٢١ ـ حصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية (البكالوريا) والتحق بمدرسة الحقوق العليا .

١٩٢٢ ـ انتقل من مسكن أعمامه بالسيدة زينب واستقل بسكن صغير فى شبرا ، حيث لحق به شقيقه زهير ، ليتم تعليمه الثانوى بمدارس « الفرير » بالخرنفش .

اقتبس مع زميله بالحقوق محمد السعيد خضير (أصبح فيما بعد وكيلا لمجلس الدولة) مسرحية « كارموزين » لألفريد دى موسيه ، وحولاها إلى مسرحية غنائية فرعونية أسمياها « أمينوسا » ، وقدماها إلى فرقة اخوان عكاشة التى عهدت بتلحينها إلى كامل الخلعى ، ولكن لم يقدر لها أن تعرض .

ـ اندمج فى حياة المسرح وعايش فنانيه عن قرب ، وبخاصة فى فرقة عكاشة التى اقتبس لها مسرحيتين « العريس » عن الكاتب الفرنسى فالا بريج ، و «خاتم سليمان » وهى أوبريت غنائية اشترك فى كتابتها مع مصطفى ممتاز ، وعهدت الفرقة بتلحينها إلى الفنان كامل الخلعى ، فوالى حضور تدريباتها يقول :

« كنت أحيانا كثيرة لا أكاد أغادر خشبة المسرح . وأود لو ألتصق بها التصاقا طول نهارى ، بضوئها ، القليل وضجيجها الكثير أمام صالة مقفرة نهارا غارقة فى الظلام . . ومع ذلك كان كل شىء أمامى زاخرا باهرا ، حتى مشاكل أهل الفن كان يحلو لى متابعتها والاشتراك فيها . . . »

١٩٢٤ ـ عرضت فرقة عكاشة مسرحيته « العريس » فى ١٤ نوفمبر من اخراج الفنان عمر وصفى أتبعتها « خاتم سليمان » فى ١٥ نوفمبر .

١٩٢٥ ـ حصل على ليسانس الحقوق ، وكان ترتيبه متأخرا لم يسمح له بالالتحاق بسلك القضاء كما أراد أبوه ، الذى سارع بتقييد اسمه فى جدول المحامين المشتغلين .

ـ قدمت فرقة عكاشة إلى الاسكندرية لتقديم مسرحياتها خلال شهور الصيف ، فانغمر توفيق بين ممثليها ومطربيها الأمر الذى كشف لأهله صلته الوثيقة بالمسرح ، فخشى أبوه عليه من أن يجرفه هذا التيار فصحبه إلى صديقه أحمد لطفى السيد ليستشيره فى رغبته الاشتغال بالفن والأدب ، فأشار عليه بارساله إلى الخارج ليحصل على الدكتوراه فى القانون ثم يعود ليعمل أستاذا بالجامعة المصرية التى كانوا يستعدون لا فتتاحها ، ولا بأس من أن يمارس هوايته الفنية فى أوقات فراغه .

ـ سافر إلى باريس فى يوليو على ظهر باخرة فرنسية قديمة اسمها « الجنرال متزنجر »

١٩٢٦ ـ فى شهر أكتوبر مثلت فرقة عكاشة مسرحيته « المرأة الجديدة » التى كتبها سنة ١٩٢٤ ، ولكنه كان قد سافر إلى باريس فلم يشهد تمثيلها .

ـ فى ٥ نوفمبر قدمت فرقة عكاشة مسرحيته الغنائية « على بابا » من تلحين زكريا أحمد وإخراج عمر وصفى ، وبطولة علية فوزى ، وكان قد أتم كتابتها وهو فى باريس فلم يشهدها أيضا .

ـ سكن فى باريس مع أسرة فرنسية بشارع بلبور رقم ٤٨ ، وأقبل بكل طاقاته على الاغتراف من الحياة الثقافية والفنية ، قارئا نهما ، ومتابعا يقظا لمحاضرات العلوم الانسانية بالسوربون ، بالاضافة إلى محاضرات السياسة والاقتصاد والقانون المتصلة بدراسته الدكتوراه ، ولم يكتف بزياراته المنتظمة لمتحف اللوفر ، وحضوره للمسرحيات القديمة والحديثة ، والحفلات الموسيقية الكلاسية ، ومتابعة الحركات الفنية الجديدة فى المعارض ومنتديات المثقفين ، بل تتلمذ بشكل مباشر على عدد من قدامى الأدباء والفنانين فى لقاءات خاصة طويلة أضاءت له جوانب عديدة من أسرار الفن فى مختلف عصوره ، بالاضافة إلى بعض التجارب العاطفية التى ألهبت خياله ومشاعره ، وألهمته بعض مؤلفاته ، ومنها مسرحيته القصيرة « أمام شباك التذاكر » (١٩٢٦) التى كتبها باللغة الفرنسية ورائعته « شهر زاد »

١٩٢٧ ـ كتب وهو فى باريس رواية « عودة الروح » باللغة الفرنسية وأسماها أولاد « دبيب الروح » ثم ترجمها بعد ذلك إلى العربية ، كما كتب قصة « أهل الفن » ، وبدأ فى كتابة مسرحية « شهر زاد » .

١٩٢٨ ـ تقدم لا متحان الدكتوراه فى القانون ، ونجح فى جميع المواد ما عدا « علم المالية » الذى رسب فيه على ثلاث درجات .

ـ غادر فرنسا فى ٢٥ مايو على الباخرة « روالبندى » عائدا إلى مصر ، حيث مكث شهرا واحدا وبعده إلى باريس مرة أخرى حيث بقى إلى أول نوفمبر ليتم رواية « عودة الروح »

ـ حاول أبوه تعيينه بالمحاكم المختلطة ، وقضى بضعة أشهر تحت التمرين ، فلما لم يعين سعى لتعيينه بالمحاكم الأهلية .

١٩٢٩ ـ خلال فترة تمرينه بالمحكمة المختلطة بالاسكندرية التى امتدت ما يقرب من العام كان يتسلل من المحكمة إلى مقهى « تريانون الصغير » القريب منها بشارع سعد زغلول ليؤلف مسرحيته « أهل الكهف » ، ويراجع النسخة العربية من « عودة الروح » ، والمخطوطين الثانى والثالث من مسرحية « شهر زاد » وكان قد بدأها فى باريس ، وقد أعاد كتابتها للمرة الرابعة قبل نشرها سنة ١٩٣٤ .

١٩٢٩ ـ ١٩٣٣ ـ عمل وكيلا للنائب العام فى طنطا ، وتنقل بين دمنهور وكوم حمادة وإيتاى البارود ودسوق وفارسكور . . حيث عاش « مع الجريمة فى أصفاد واحدة » ، وغاص فى طين الريف المصرى ، وخبر معاناة الفلاحين ، والهوة التى تفصلهم عن حكومتهم وقوانينها ، مما انعكست آثاره بعد ذلك فى كتابه الهام « يوميات نائب فى الأرياف » ١٩٣٧

١٩٣٠ ـ خلع الطربوش واستبدل به البيريه ، وكثر الجدل حول هذا الموضوع على صفحات جريدة « المقطم »

١٩٣٣ ـ نشر مسرحيته « أهل الكهف » فى طبعة محدودة من مائة نسخة وزعها على كبار الأدباء والنقاد الذين احتفوا بها ، وكتب عنها مصطفى عبد الرازق (السياسة الأسبوعية) ، ١٩٣٣/٥/٨ ، والمازنى (البلاغ) ، ١٩٣٣/٥/٧) ومحمد على حماد (البلاغ ، ١٩٣٣/٥/١١) ، وطه حسين (« الرسالة » ، ١٩٣٣/٥/١٥) . . . وغيرهم ، فاذا بتوفيق الحكيم يصبح أديبا مشهورا بين يوم وليلة .

١٩٣٤ ـ فى ٨ يناير نقل مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف العمومية .

١٩٣٥ ـ افتتحت الفرقة القومية فى ١٢ ديسمبر بمسرحيته « أهل الكهف » من اخراج زكى طليمات وتمثيله أمام عزيزة أمير وعمر وصفى ومنى فهمى وحسين رياض وزكى رستم .

١٩٣٦ ـ توفى أبوه فى مايو عن خمس وستين سنة رسميا ، وان كان المرجح أنه تجاوزها فعلا بعدة سنوات

ـ أمضى عطلة الصيف بباريس ، وقضى جانبا منها بمصيف « سالانش » مع د. طه حسين حيث اشتركا فى تأليف رواية « القصر المسحور » ، ثم سافر إلى سالزبورج بالنمسا لحضور مهرجانها الفنى السنوى ، وشهد مسرحية « فاوست » من اخراج ماكس راينهارت .

١٩٣٧ ـ نشر فى جريدة الأهرام سلسلة مقالات بعنوان « مساجلات » مع د. منصور فهمى أستاذ الفلسفة بجامعة فؤاد الأول حول بعض سلبيات حياتنا كسيطرة القيم المادية وجموح الديمقراطية والافتقار إلى المثل العليا .

ـ قضى عطلة الصيف فى فرنسا .

١٩٣٨ ـ أمضى عطلة الصيف فى فرنسا ، وقضى جانبا من شهر أغسطس بمصيف فى جبال الألب .

ـ نشر فى ٢٠ نوفمبر مقالا بمجلة « آخر ساعة » عنوانه : « أنا عدو المرأة والنظام البرلمانى . . لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة . . الثرثرة » ، فاحتج رئيسا مجلسى الشيوخ والنواب لدى محمد محمود باشا رئيس الوزراء وقتها ، فأمر بالتحقيق مع توفيق الحكيم تمهيدا لفصله من وزارة المعارف التى كان قد أصبح مديرا لادارة التحقيقات بها ، فتدخل أصدقاؤه من كبار المسئولين والكتاب حتى انتهى الأمر بخصم خمسة عشر يوما من مرتبه ، وهى أقصى عقوبة يمكن توقيعها على الموظف الحكومى بدون مجلس تأديب . وقد أثار هذا الاجراء نقاشا حادا فى الصحافة ، فتعاطف عديد من كتابها مع « الحكيم » وأيدوا حقه فى

التعبير عن رأيه بحرية ، كما كان له أقوى الأثر فى اتجاهه لعلاج الشئون السياسية فى مقالاته وأعماله الفنية .

ـ منحته الحكومة الفرنسية وسام « أوفيسيميه دأكاديمى » بعد النجاح الذى لقيته ترجمة مسرحيته « شهرزاد » وروايته « عودة الروح » إلى اللغة الفرنسية

١٩٣٩ ـ نقل إلى ادارة التمثيل والموسيقى التى أنشئت بوزارة المعارف ، ثم انتدب فى أكتوبر لوزارة الشئون الاجتماعية المنشأة حديثا ، مديرا لادارة الدعاية والارشاد الاجتماعى .

١٩٤٠ ـ وجه فى ٢٠ مايو على صفحات جريدة « الأهرام » نداء إلى مفكرى العالم يدعوهم فيه إلى القيام بمسئوليتهم فى مقاومة القوى الغاشمة التى تمثلها النازية الألمانية والفاشية الايطالية .

١٩٤١ ـ نشر كتابه « سلطان الظلام » الذى دافع فيه عن المعسكر الديمقراطى فى مواجهة النازية والفاشية .

١٩٤٣ ـ استقال من وظيفته الحكومية وتفرغ للتأليف والكتابة للصحف والمجلات .

ـ هاجم الحكومة الفرنسية بعنف (« الأهرام » ١١/١٢) لبطشها بالأحرار من مناضلى لبنان .

١٩٤٤ ـ عين كاتبا بجريدة أخبار اليوم .

١٩٤٥ ـ صدر كتابه « شجرة الحكيم » الذى تحدث فيه عن فساد الحياة السياسية بسبب تنافس الأحزاب القائمة على مقاعد الحكم ، ومما قاله فيها :

« .. على البيت والمدرسة الاكثار من تذكير الشباب بالمثل العليا القديمة والمبادىء الخلقية السليمة ، وأن يعرضا عليه عيوبه وعيوب الجيل وأمراض العصر ، وأن يقنعاه بأنه هو المنوط به يوما اصلاح كل هذا الفساد ، وأحداث الثورة المباركة التى تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام ! .. » .. وهو ما تحقق بعد ذلك بسبع سنوات بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ .

ـ زار فلسطين فى يوليو ، وسجل انطباعاته عن الزيارة فى تحقيق صحفى نشره فى « أخبار اليوم » (٧/١٤) نقرأ فيه :

« سر نجاح اليهود أنهم يستخدمون العلم فى كل شىء ، ويعدون ببرامج واسعة واحصاءات دقيقة عن كل شىء وأحسب أنهم ينوون الاستمرار فى فلسطين ، فهم يعدون مشروع انشاء دار للأوبرا أعظم من دار الأوبرا المصرية ! . . .

« أرى وجوب فتح أبواب جامعات مصر للطلبة الفلسطينيين ، فإن بعضهم أراد أن يتعلم الهندسة فلم يجد مكانا إلا فى الجامعة العبرية . . . »

١٩٤٦ ـ سافر إلى سوريا لحضور الاحتفال بجلاء القوات الفرنسية ، وكتب مقالا متحمسا للعروبة (« أخبار اليوم » ٤/٢٠)

تزوج يوم ٦ يونيو من السيدة سيادات بيومى وهى شقيقة أحد أصدقائه .

١٩٤٧ ـ أنجب وحيده « اسماعيل » فى ٢٤ مارس ، وأنجب بعده وحيدته زينب .

ـ رد إلى الحكومة الفرنسية وساما كانت قد أهدته له احتجاجا على سوء معاملتها الأحرار فى المغرب العربى ، وأرفق براءة الوسام بخطاب عنيف اللهجة وجهه إلى سفير فرنسا بالقاهرة . (« أخبار اليوم » ، ٦/٧ .

١٩٤٨ ـ ما كادت تبدأ حرب فلسطين فى شهر مايو حتى تتابعت مقالاته المتحمسة للقضية النابضة بالوعى العربى المؤيدة للحرب العادلة التى خاضها الجيش المصرى دفاعا عن عروبة فلسطين .

أخبار اليوم : ٥/٢٩ ، ٥ ، ١٢ ، ١٩ ، ٦/٢٦ ، ٣ ، ٧/١٠ ، ٨/٢٨ . . . وغيرها .

١٩٤٩ ـ أمضى عطلة الصيف فى أوربا .

١٩٥٠ ـ أمضى عطلة الصيف فى أوربا .

١٩٥١ ـ أصدر وزير المعارف د. طه حسين قرارا فى شهر مارس بتعيين توفيق الحكيم مديرا عاما لدار الكتب المصرية .

ـ قدم أحد الموظفين بدار الكتب شكوى ضده لأنه أقام معرضا للمصاحف والمخطوطات القديمة ، واتهمه بأنه صرف مكافأة كبيرة لسيدة أجنبية لأنها قريبة أحد أصدقائه ، وثبت فى التحقيق أن تلك السيدة وهى خبيرة بمتحف « اللوفر » بباريس قد قدمت خبرتها لمعرض دار الكتب تطوعا ودون مقابل ، فحفظت الشكوى .

ـ فاز بجائزة فاروق الأول للآداب .

١٩٥٣ ـ سافر إلى سالزبورج حيث حضر تمثيل مسرحيته « بيجماليون » .

ـ تقدم د. اسماعيل القبانى وزير المعارف إلى مجلس الوزراء بمذكرة طالب فيها بفصل توفيق الحكيم من دار الكتب تطبيقا لقانون التطهير لأنه موظف غير منتج ، واقترح البحث عن مدير آخر لها . فرد عليه البكباشى جمال عبد الناصر قائلا : أتريد أن نفصل أديبا كبيرا عائدا إلينا بتحية وتقدير من بلد أوربى ، هل تريد أن يقولوا عنا إننا جهلاء ؟! . . إن توفيق الحكيم الذى تقدره المحافل الأدبية فى الغرب جدير بأن تقدره بلاده أيضا ، وأنا شخصيا قرأت لتوفيق الحكيم قصة « عودة الروح » فكان لها الفضل فى انبات أول غرس للوطنية فى نفسى . وإذا كان هناك عهد يمكن أن « يركن » توفيق الحكيم فلن يكون هذا عهد الثورة !

وانتهى الأمر بخروج القبانى من الوزارة ، وأصبح عبد الناصر يكثر من ذكر هذه الواقعة فى أحاديثه مع الصحفيين والمراسلين الأجانب ويقول : طردت وزيرا من أجل مفكر .

١٩٥٤ ـ عين عضوا عاملا بمجمع اللغة العربية فى ١٦ ابريل ، وألقى د. طه حسين خطاب الترحيب به والتعريف بانتاجه الأدبى المتميز .

ـ أهدى إليه جمال عبد الناصر كتابه « فلسفة الثورة » بهذه العبارة : « إلى باعث الأدب الأستاذ توفيق الحكيم مطالبا بعودة الروح مرة أخرى بعد الثورة . جمال عبد الناصر . ٢٨ مايو ١٩٥٤ » .

ـ سافر إلى باليرمو بإيطاليا حيث حضر تمثيل مسرحيته « أهل الكهف » مترجمة إلى اللغة الايطالية أمام دير للرهبان ، وكان ذلك فى أوائل شهر يونيو .

ـ أمضى عطلته الصيفية بأوربا .

١٩٥٥ ـ قدمت الاذاعة البريطانية فى شهر مايو ترجمة انجليزية لمسرحيته « شهر زاد » واضطلع ببطولتها الممثل الشهير جون جيلجود أمام مرجريت ليتون .

ـ فى شهر نوفمبر قدم مسرح « الكوميدى دى بارى » ترجمة فرنسية لنفس المسرحية بباريس .

١٩٥٦ ـ أصدر فتحى رضوان وزير الارشاد القومى قرارا وزاريا بتاريخ ١/٢ بتأليف لجنة برئاسة توفيق الحكيم وعضوية د. محمد مندور ، د. على الراعى ، د. سهير القلماوى ، ومحمد زكى عبد القادر لدراسة حالة المسرح المصرى وتدبير وسائل النهوض به ، فاطلعت اللجنة على تقارير الخبراء واستمعت إلى آراء المشتغلين بالمسرح ثم نشرت تقريرها .

ـ عين فى ٣/١٤ عضوا متفرغا بالمجلس

الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدرجة وكيل وزارة .

ــ حين بدأ العدوان الثلاثي على مصر أرسل برقية تأييد إلى جمال عبد الناصر يقول فيها :

« إني وأنا كهل يسير نحو الستين مستعد لحمل السلاح . . »

١٩٥٨ ــ تعرض لحملة صحفية ظالمة شنها عليه في جريدة « الجمهورية » أحمد رشدي صالح وجلال الدين الحمامصي ، واتهماه بسرقة كتابه « حمار الحكيم » من ديوان « حماري وأنا » للشاعر الأسباني رامون خيمينيز » ، ووعدا بالكشف عن سرقاته الأخرى ، فإذا بجمال عبد الناصر يتدخل لوقف الحملة ، وأهداه في ١٧ ديسمبر « قلادة الجمهورية » تقديرا لخدماته للأدب والفكر .

١٩٥٩ ــ عين مندوبا دائما لمصر بمنظمة اليونسكو بباريس ، وسافر في ٥ مارس حيث قام بدراسة مشروع لحل مشكلة السلام وما يرتبط بها من مسائل مثل توفير الطعام وإلغاء الجوع .

ــ لحقت به زوجته في باريس حيث احتفلا بمرور ربع قرن على زواجهما .

ــ ألف أثناء إقامته في باريس مسرحية « السلطان الحائر » ، كتبها أولا باللغة الفرنسية وجعل عنوانها « اخترت » .

١٩٦٠ ــ فاز بجائزة الدولة التقديرية في الآداب .

ــ نشرت « السلطان الحائر » تحمل دعوته لضرورة احترام القانون والحرية ، والبعد عن استخدام السيف والعنف ، ومما جاء فيها تحذيرا للحاكم قوله : « ان السيف يفرضك ولكنه يعرضك أما القانون فهو يحرجك ولكنه يحميك » ، فكانت بداية تيار من المسرحيات السياسية الجريئة شهدها المسرح المصري .

ــ احتفل المسرح القومي بيوبيله الفضي ، فأعاد نبيل الألفي اخراج مسرحية « أهل الكهف » التي سبق أن افتتح المسرح بها سنة ١٩٣٥ .

١٩٦٢ ــ زار مشروع السد العالي أثناء العمل به وسجل انبهاره بما شاهد في مقال طويل (« الأهرام » ، ١٩٦٢/٥/١)

ــ صدرت مسرحيته « يا طالع الشجرة » ، وهي أول مسرحية عربية تنتمي إلى مسرح العبث من حيث الشكل والتقنية الفنية ، ولكن مضمونها مختلف عن العبث الأوربي اليائس ، ففتحت مجالا جديدا لكتاب المسرح المصري والعربي .

١٩٦٣ ــ نشر مسرحيته « الطعام لكل فم » التي وظف فيه الاطار الفني لمسرح العبث في علاج موضوع علمي سياسي بالغ الأهمية للانسانية .

١٩٦٤ ــ ظهرت مسرحيته التعليمية « شمس النهار » التي دعا فيها إلى بعض القيم الاشتراكية ووجه النقد للانحرافات التي صاحبت محاولة تطبيقها في مصر .

ــ أطلق اسمه على مسرح محمد فريد ، وإحدى الفرق التابعة لمسرح التليفزيون وتولى ادارتها د. رشاد رشدي ، وصدرت عنها مجلة « المسرح » .

١٩٦٥ ــ اختير رئيسا للمركز المصري للهيئة العالمية للمسرح التابعة لمنظمة اليونسكو .

١٩٦٦ ــ نشر مسرواية « بنك القلق » ، وهي مسرحية روائية عالج فيها ظاهرة القلق في المجتمع المصري ، وصوره وكأنه مخلوق هلامي يعيش بلا عمود فقري ، فلا يصلح لمواجهة أي قوة خارجية ، وحذر من عواقب أي مغامرة عسكرية غير محسوبة .

١٩٦٨ .ــ حين علم بما تعرض له د. عبد المنعم الشرقاوي ــ شقيق الكاتب المعروف عبد الرحمن الشرقاوي ــ من تعذيب جسماني بشع كتب رسالة إلى جمال عبد الناصر قال فيها : « هذه لطخة سوداء في جبين الثورة لا يمكن الدفاع عنها أمام التاريخ » .

١٩٦٩ ــ أقام اتحاد طلاب جامعة القاهرة ابتداء من ٢٧ مارس ولمدة أسبوعين مهرجان توفيق الحكيم احتفالا بمرور نصف قرن على بدايته المسرحية ، فاختارت كل كلية إحدى مسرحياته قدمها فريق التمثيل بها على « مسرح الحكيم » .

١٩٧٠ ــ كتب في ٤/٢٦ رسالة إلى الرئيس جمال عبد الناصر يعترض فيها على تعيين محمد حسنين هيكل رئيس تحرير « الأهرام » وزيرا للاعلام ، فإذا بها تصبح موضوعا لتحقيقات طويلة ، سجن خلالها بعض مساعدي « هيكل » من العاملين معه في « الأهرام » . (راجع كتابه « وثائق في طريق عودة الوعي ») .

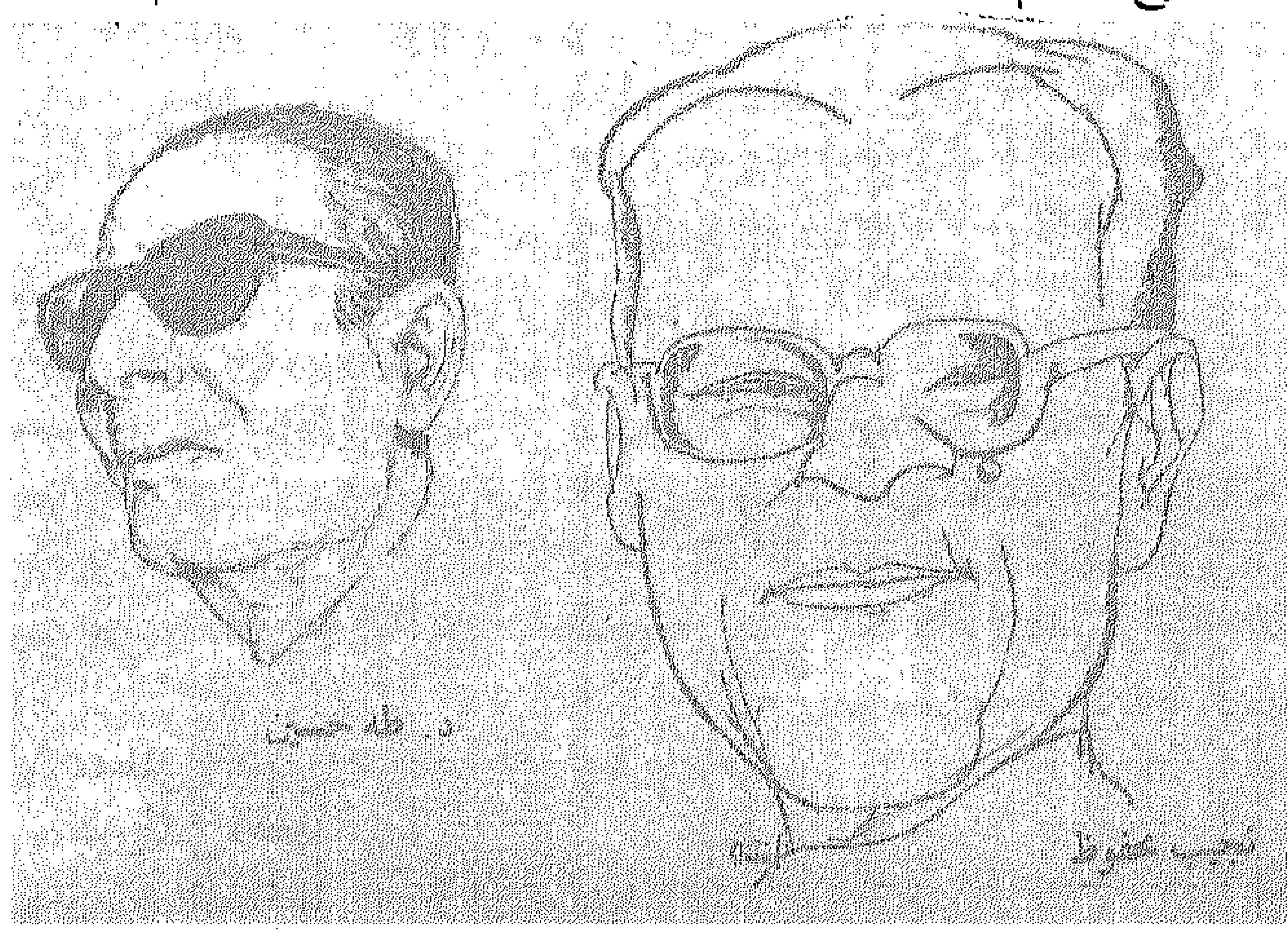
ــ حينما توفي عبد الناصر رثاه « الحكيم بحرارة وحماسة ، ودعا إلى اكتتاب شعبي لاقامة تمثال له في أكبر ميادين القاهرة .

١٩٧١ ــ عين عضوا بمجلس ادارة مؤسسة جريدة « الأهرام » .

١٩٧٢ ــ نشر مسرحيته « حصحص الحبوب » (« الأهرام » ، ١٩٧٢/٥/١٢) ، وهي آخر مسرحية ألفها ، فأكملت مسرحياته ثمانين مسرحية من مختلف الأحجام والاتجاهات والمذاهب ابتداء من « الضيف الثقيل » التي كتبها سنة ١٩١٩ وقد ترجم الكثير منها إلى معظم اللغات الحية ، ومثل بعضها في الخارج .

ــ صدر كتابه « عودة الوعي » الذي سجل فيه ذكرياته ومشاعره تجاه ثورة يوليو وقائدها جمال عبد الناصر بمناسبة مرور عشرين عاما على قيامها ، وطالب بفتح ملفاتها والتحقيق في انجازاتها ، انتصاراتها وهزائمها ، فتعرض لحملة ضارية من الناصريين في مصر وبعض الأقطار العربية .

١٩٧٣ ــ اجتمع في مكتبه عدد من الأدباء والمفكرين في يناير واستعرضوا سوء أحوال البلاد والقلق المسيطر على الناس نتيجة لتأجيل معركة تحرير الأرض التي احتلت في يونيو ١٩٦٧ ، وفوضه المجتمعون في كتابة بيان يعبر عن رأيهم ، فكتبه ووقعه



الحاضرون ، وجمعت عليه توقيعات أخرى كثيرة . ونشر البيان خارج مصر قبل تقديمه للمسئولين ، الأمر الذى أثار غضبهم ، فأصدروا قرارا بالعزل السياسى لكل الموقعين على البيان ، ونقلهم من مواقعهم فى الصحف والمجلات ووزارتى الثقافة والاعلام إلى وظائف إدارية بمصلحة الاستعلامات لم يستثن من هذا القرار سوى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ لمكانتهما الأدبية الكبيرة ، وأن صدر قرار غير معلن بحظر نشر انتاجيهما ومنع ذكر اسميهما فى كل أجهزة الاعلام ، وتطاولت عليهما بعض الأقلام الموالية للحكومة .

— استدعاه الرئيس أنور السادات لمقابلته فى ٢١ مارس فحاول اقناعه برفع العزل عن زملائه الذين وقعوا معه البيان ، ولكن ذلك لم يتحقق إلا فى ٢٨ سبتمبر .

— حين نشبت معركة أكتوبر ، ونجحت قواتنا فى عبور قناة السويس وتدمير خط بارليف الحصين وتقدمت لاستعادة الأرض والكرامة انفعل توفيق الحكيم وكتب فى صدر جريدة « الأهرام » (١٠/٩) :

« عبرنا الهزيمة بعبورنا إلى سينا . . . ومهما تكن نتيجة المعارك فان الأهم الوثبة . . فيها المعنى أن مصر هى دائما مصر . . تحسبها الدنيا قد نامت . . ولكن روحها لا تنام ، وإذا هجعت قليلا فان لها هبة ، ولها زمجرة ثم قيام . . وقد هبت مصر قليلا وزمجرت ، ليدرك العالم ما تستطيع أن تفعل فى لحظة من اللحظات ، فلا ينخدع أحد فى هدوئها وسكونها . . . »

١٩٧٥ — منحه الرئيس أنور السادات الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون فى عيد الفن (٨ يوليو) مع محمد عبد الوهاب ويوسف وهبى وزكى طليمات .

١٩٧٦ — أنتخب أول رئيس لاتحاد الكتاب عند انشائه .

١٩٧٧ — اشترك فى المؤتمر العالمى الذى أقامه اليونسكو بمقره فى باريس لبحث القضايا والمشكلات التى ستواجه الانسانية فى القرن الحادى والعشرين ، وأهتم بأن يكون من الموضوعات التى تناقش مسألة العلم فى مواجهة الدين .

— توفيت زوجته فى ٢٩ أبريل .

— أعيد تعيينه عضوا بالمجلس الأعلى للثقافة

— عين عضوا بمجلس الشورى ورأس جلسته الأولى باعتباره أكبر الأعضاء سنا

١٩٧٨ — توفى وحيده اسماعيل فى ٢٤ أكتوبر وهو فى ريعان شبابه ، وكان قد تخرج فى المعهد العالى للسينما ، ولكنه اشتغل بالموسيقى الحديثة ، وكون فرقة موسيقية ألف لها بعض المعزوفات ، كما ألف موسيقى تصويرية لبعض الأفلام السينمائية .

١٩٧٩ — منحه الرئيس أنور السادات « قلادة النيل » وهى أكبر وسام فى الدولة

١٩٨٠ — أهدى إليه د . نعيم أبو طالب محافظ الاسكندرية نموذجا لمنارتها القديمة باعتباره ابنا للاسكندرية فى احتفال أقيم فى ١١ أغسطس .

١٩٨١ — سافر ألى مدريد على رأس الوفد المصرى لحضور جلسة الهيئة العالمية للمسرح الذى يرأس فرعها المصرى ، وصحبه د . حسين فوزى ، وبدر الدين أبو غازى ، ونبيل الألفى سكرتير عام المركز المصرى للهيئة .

١٩٨٢ — فى ٢١ نوفمبر طلب ثروت أباظة تنحية توفيق الحكيم ود . حسين فوزى من عضوية المجلس الأعلى للثقافة واضافة نجيب محفوظ ود . سهير القلماوى بدلا منهما ، ولكن المجلس رفض الطلب .

— انتخب فى ٢٨ ديسمبر رئيسا لا تحاد كتاب مصر بالاجماع .

١٩٨٣ — نشر فى جريدة « الأهرام » أربعة مناجيات موجهة الله تعالى ، فاذا بها تثير عليه حملة ضارية من بعض رجال الدين الذين اتهموه بالكفر والالحاد ، فرد عليهم وناقشهم مستندا إلى آيات قرآنية وأحاديث نبوية ثابتة ، وضمن المناجيات الأصلية ، والمناقشات التى أثارتها فى كتاب بعنوان « الأحاديث الأربعة » .

— رأس فى أول نوفمبر جلسة الأجراءات بمجلس الشورى باعتباره أكبر الأعضاء سنا .

١٩٨٤ — أصيب برشح فى رئتيه واضطراب عام فى صحته فالتحق بالمركز الطبى للمقاولين العرب حيث قضى بضعة أشهر يعالج .

— وافق المفكرون والأدباء العرب الذين ضمهم المؤتمر الثانى لملتقى كتاب البحر الأبيض المتوسط الذى انتهت جلساته فى أواخر ابريل فى فالنسيا بشرق اسبانيا على تخصيص الدورة الثالثة للمؤتمر لتكريم شيخ الأدباء العرب ومؤسس المسرح الحديث توفيق الحكيم .

— أنتخب رئيسا فخريا لا تحاد الكتاب مدى الحياة .

١٩٨٥ — فى ٢٥ يناير أقام المركز الثقافى المصرى فى روما بالتعاون مع المعهد الايطالى العربى للثقافة حلقة علمية حول أدب توفيق الحكيم وفكره وانجازاته فى مجال المسرح .

— بمجرد تماثله للشفاء عاد للانتظام فى كتابة مقاله الاسبوعى بجريدة « الأهرام » واختار له عنوان « فى الوقت الضائع » الذى استعاره من قاموس لغة الكرة الشائعة وأوضح سبب اختياره بقوله :

« . . فالشوط الأخير من حياتى قد انتهى « بدون أهداف » . . وكان المنطق يقضى بعد هذا المرض الطويل وهذه السن المتأخرة أن أنصرف مغادراً الملعب » . . ولكن مشيئة الله تعالى أرادت لى مد هذه الفترة قليلا لحكمة لست بعد أدركها . .)

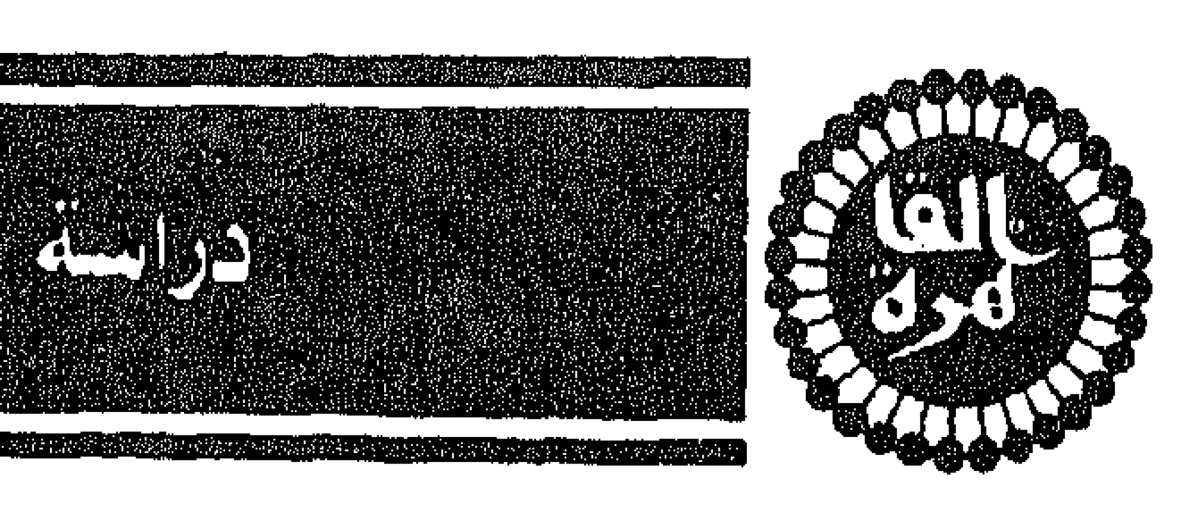
— وقرب نهاية العام غير عنوان مقالته إلى « دفتر الجيب » ووضع على رأسها « الحديث الشريف » :

« إن قامت الساعة وفى يد أحدكم فسيلة ، فان استطاع أن لا يقوم حتى يغرسها فليغرسها . . »

١٩٨٦ — افتتح الرئيس حسنى مبارك مساء ٢ يناير مبنى المسرح القومى بعد تجديده الذى استغرق أكثر من أربع سنوات وتكلف ما يقرب من ستة ملايين جنية ، بحضور مسرحية « ايزيس » لتوفيق الحكيم من اخراج كرم مطاوع الذى حولها إلى مسرحية موسيقية استعراضية وجلس « الحكيم » فى المقصورة مع الرئيس ود . أحمد هيكل وزير الثقافة .

١٩٨٧ — كانت آخر سلسلة من المقالات نشرها بجريدة « الأهرام » فى الشهور الأولى من العام بعنوان « مراحل التفكير » وأختار شعارا لها الأية الكريمة : « . . ويتفكرون فى خلق السموات والأرض . . . » صدق الله العظيم .

— تعرض يوم ١٢ أبريل لأزمة صحية مفاجئة أصابته بغيبوبة فنقلوه إلى مركز رعاية الحالات الحرجة بالقصر العينى ، حيث عولج وتحسنت صحته فعاد إلى بيته فى ٣٠ أبريل ، وحينما ساءت صحته مرة أخرى نقل فى ٢٥ مايو إلى مستشفى مصر الدولى ، فلما اجتاز الأزمة رفض العودة إلى بيته ، وطلب الانتقال إلى الجناح الذى يحمل اسمه بالمركز الطبى للمقاولين العرب ، لاقى ربه فى الساعة العاشرة من مساء ٢٦ يوليو ، وشيع جثمانه عسكريا وشعبيا يوم الثلاثاء ٢٨ يوليو ، ثم دفن بالاسكندرية مسقط رأسه تنفيذاً لوصيته ◆



ميخائيل باختين والليلة الكبيرة

ابراهيم فتحى

ما سر الفتنة فى « الليلة الكبيرة » لصلاح جاهين مقروءة أو متجسدة فى « عرائس » ؟ ، وما سر اختلافها عن نصوص أو عروض فكاهية تتناول جوانب مماثلة من حياتنا العامة ؟ .

سنحاول الإجابة على هذا السؤال بالاعتماد على منهج « ميخائيل باختين » الذى يفرق بين تقاليد الفكاهة الشعبية ومفاهيم الجماليات المدرسية ذات الطابع البورجوازى الفردى . فالتراكيب اللغوية المصاحبة للعروض والمشاهد الشعائرية وألعاب الترفيه فى السوق ، والمواكب والموالد والحلقات حول الحاوى ولاعب النرد والورق إنما هى أجناس للكلام تقدم محاكاة هزلية للصيغ اللغوية الرسمية ذات الجدية المتكلفة والمنتمية إلى قوالب متحجرة لفن « رفيع » .

انها تخلق جوا جمعيا خارج المؤسسة السياسية الرسمية حتى فى المناسبات السياسية ، وخارج المؤسسة الدينية الرسمية حتى فى المولد ، والأعياد الدينية . وينبغى توكيد أن الأداء اللغوى هنا يبرز علاقات انسانية مغايرة للعلاقات اليومية فى خضوعها للسلم الاجتماعى السائد ، كما يحاول أن يبنى على نحو مؤقت وفى لحظات معدودات ــ عالما ثانيا خارج الهيكل السائد ، وحياة ثانية يشارك فى ممارستها الناس بأجمعهم متزاحمين متلاصقين كأنهم جسد واحد متعدد الرؤوس .

فالحياة نفسها بأوجهها الاجتماعية والسياسية والدينية تعاد صياغتها وفقاً لبعض صور اللعب والتمثيل حيث لا تمييز بين الممثلين والمتفرجين فى عروض المولد وحيث يمتزج الأداء اللغوى بالأداء الحركى؛ وهذا الطابع الضاحك اللاعب يحتضن الناس جميعا كباراً وصغاراً .

● **الحياة وقوانين حريتها :**

وفى المولد تخضع الحياة لقوانين حريتها ، كأنه تحرر مؤقت من الطريقة المعتادة « الرسمية » فى الحياة فالبنات فى مطلع

« الليلة الكبيرة » يتغنين بأنوار قبة سيدنا الولى ، و « بحلاوة » البيارق ، ثم يجيء بائع الحمص ليقدم صورة ضاحكة لتل من الحمص لا ينقص ، وهو على النار يرقص ، ثم لعب الأطفال والطراطير مع « الزمارة والشخليلة » .

ونحن نعرف ان « المولد » يقام على مقبرة ، ولكنه لا يستعيد ذكرى جنازة الرحيل ، بل ذكرى « ميلاد » ، ولا يدعونا الاحتفال إلى أن نذرف دموع العظة والاعتبار بل ينقل الشعائر إلى المستوى الجسدى الحسى ، إلى الاستمتاع بالطعام والشراب واللعب والضحك . « بمناسبة هذا المولد يوجد برنامج سواريه » كما يعلن السيرك عن « بنات قمرات زى الشربات حلوين مش عارف ليه .. قولوا هيه » .

فالمقام أو الضريح يحاط بحياة صاخبة ضاحكة ، ويتم الربط بين ما هو روحى مثالى ودائرة الأرض والجسد فى وحدة لا تنفصم وتخرج الحياة من شقوقها البالية والمقننة وتدخل دائرة انطلاق ووفرة ببركة الولى المبارك . وتبسط « المائدة » لكل الشعب السمك المقلى وأنواع الطيبات ، تبسطها صيحات الباعة تقدم لكل مأكل ايقاعا مسجوعا ، وكأن نداءات الباعة ترسم جنة أرضية حافلة بالشذى والجرس : . صنف زى الفل ياالله سمى وكل .. طعمية أراجوز عجمية بالوز » . وتندمج النداءات المتباينة لترسم صورة شاملة عريضة لفردوس ذى سمات غنية تفصيلية حية ودقيقة .

فى مواجهة الاحتفال الرسمى

ويختلف الطابع الشعبى للمولد عن الاحتفال الرسمى الوقور . فهذا الأخير يؤكد المنطق القائم التقليدى للأوضاع ، ويقذف بلحظة ميلاد « الولى » إلى الماضى ، ووظيفة هذا الولى الذى عينته السلطات العتيقة على درجة من درجاتها أن يضفى قداسة على الحاضر الرسمى . لذلك يؤكد هذا النوع من الاحتفال كل ما هو ثابت دائم لا يتغير : المراتب والقيم والمعايير والمحرمات كما يعلن فى كل عام عن انتصار الحقيقة الرسمية المهيمنة التى يقدمها الاحتفال باعتبارها أبدية ، ومن الواضح أن نغمة من العبوس الجاد لابد أن تسود .

وفى مقابل ذلك المنطق العبوس القمطرير الذى يتجلى فى قصور وقاعات مهيبة لاذ المولد الشعبى بالميدان العام والسوق ليقدم تحرره المؤقت من التقوى الظاهرية المدعاة ، ومن الأوضاع المقرة ، ولكى يحاول لبضع لحظات تقديم لعبة إلغاء المراتب والامتيازات .

وينتمى « المولد » بحكم الاشتقاق اللفظى والممارسة الفعلية إلى دورة الزمان . ولم يذعن الشعب لفكرة الثبات النهائى والدوام المطلق لأوضاع التعاسة والإملاق والفرقة بل حول المولد إلى عيد حق للزمان ، عيد تجدد وتغير . مولد يجعل الناس فى سويعاته يولدون من جديد فى علاقات انسانية حقة ؛ ويذهب الخيال الشعبى إلى أن هذه العلاقات كانت موجودة فى أزمان ماضية ، أيام الأولياء الصالحين ، فيحاولون استحضارها فوق مقام صاحب المولد . ويتم ذلك بأشكال متعينة من « كلام السوق » فى النداء والخطاب ، وبالحركات والإيماءات الصريحة المنطلقة التى لا تترك مسافة بين « الجمهور » أى بين « الخلق » ، « والعالم الكتبرة » فى الليلة الكبيرة مالبين الشوادر من الريف والبنادر . وفى هذه اللية الكبيرة يتحرر الذين يتقاربون ويتلامسون من قواعد اللياقة الشكلية ، ويستعملون بعض الأشكال « اللعوب » فى التعبير ، وهى أشكال تتولد عنها دائما أشكال جديدة . ومن السهل أن نلاحظ امتلاء كل صيغ العروض والكلام فى الليلة الكبيرة بذلك الميل الجياش إلى التحوير والتجديد والنسبية المرحة فى النظر إلى الوقائع والأوضاع السائدة : ـ « ياعريس ياصغير علقة تفوت ولاحد يموت لابس ومغير وح تشرب مرقة كتكوت .



صلاح جاهين

وفى العرض نستمع إلى « أبو عمة مايلة » ، العمدة الذى لا يعرف الطريق ولا يمكن أن يفهم شيئا مع ادعاء المعرفة ، حيث ينزله الوداع الهزلى من عرش مرتبته الاجتماعية ، كما تسخر الصور الغنائية من افتخار « الأسطى عمارة من درب شكمبة الذى يضرب ميت بمبة وتصفع جمجمته وإحجامه عند الاختبار بالإضافة إلى انتصارات مرحة فى لعبة التصويب : فتح عينك .. تأكل ملبن » وتتناوب الانتصارات المرحة والهزائم المرحة فى محاكاة ضاحكة للحياة خارج المولد .

ولا نستجيب بالضحك لما يحدث فى الليلة الكبيرة استجابتنا لمحاكاه ساخرة تنتقد جوانب أو مواقف سلبيه ، بل نشعر أننا نضحك ضحكا موجها إلى العالم بأكمله ، ونرى العالم كله فى وجهه المرح ، نضحك مما يستحق الاستنكار ـ لا بطريقه رد فعل فردى فى مواجهة حدث كوميدى ، بل على نحو يدفعنا إلى أن نربط كل فكاهة مفردة بتخيل عالم كامل يضحك ، عالم حافل بمرح وبهجة وتهلل وروح شعبية مرحة .

وتدور الدراما الضاحكة فوق المقبرة ، مات الولى وبقيت بركته ، ويحيط الضحك بالموت والقداسة ويحيلهما إلى عناصر من حياة متجددة ، ويفقدهما ـ جزئيا ـ ما يحيط بهما من غرابة حافلة بالرعب والمهابة .

فالأولاد بالختان يتم اعدادهم للنضوج ، والعريس الصغير يسمح له بالوقوف على عتبة الخصوبة الجنسية وأمه فى « المقام الطاهر » تشعل شموعا سبعا ، وهذا سابع غلام يزف إلى النمو والنضج تحت ظل المقبرة فى ذكرى « المولد » هنا ترحيب بالختان باعتباره صورة للتغير والتجدد والنمو . وهى صورة تفتح على مستقبل لامع وتعكس آمالا ومطامح .

وتحل البركة على وعى الناس بالزمن فى الليلة الكبيرة فيتدفق فى « منام » المنشد الذى يرى صاحب المقام فى « أبهة » ولا تكف اليمامة الحائمة على قداسته عن التحليق أبدا ولا عن تسبيح ربها ، فينخرط الحالم فى وعى الجماعة الذى يكثف التعاقب الزمنى فى منطق كلى الحضور . ولكن ذلك

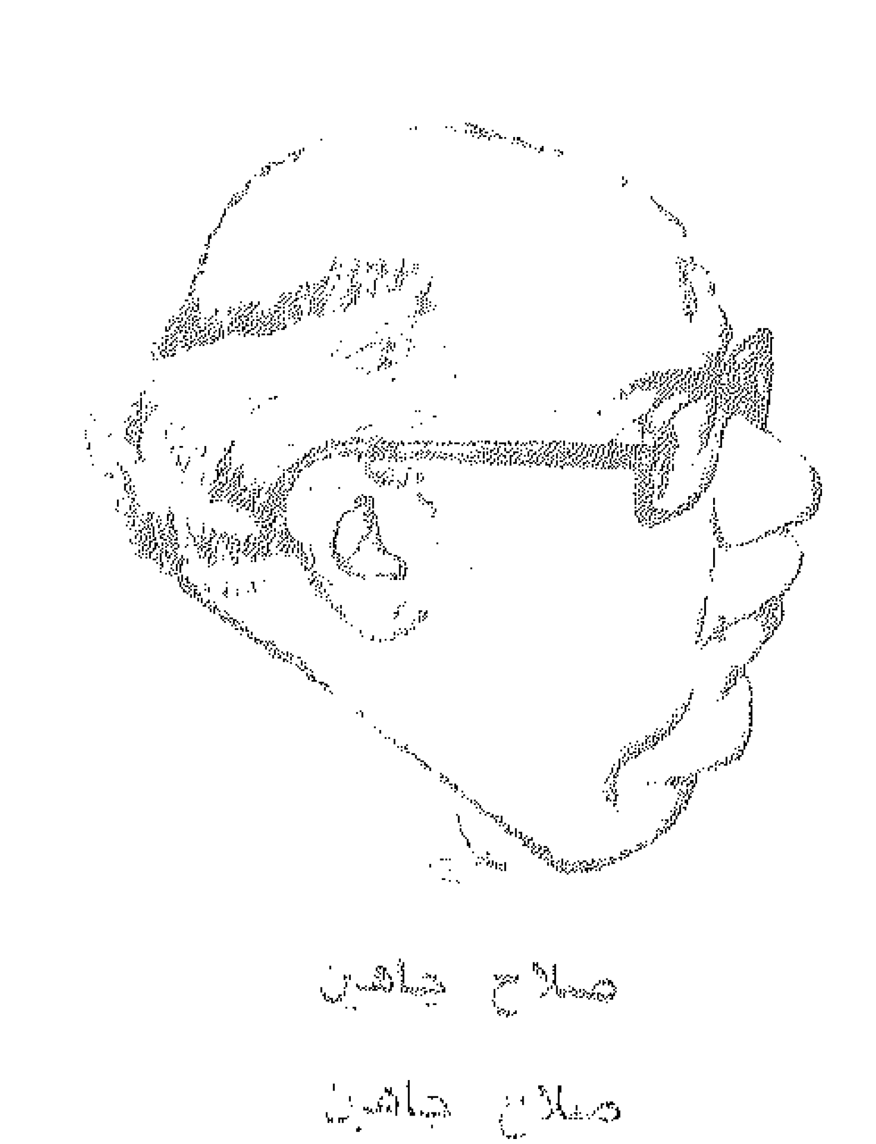
لا يعنى توقفا ولا جمودا فما أسرع ما ننتقل إلى صورة متحركة خاطفة فالحالم وهو ينحنى فى حلمه على يد الولى لكى يقبلها ، ولا يتمكن من ذلك ، لا يستطيع أن يحقق تماسا بين شفتيه ويد الولى ، بين عالمه وعالم القداسة ، ولا يستطيع أن يخضع حياته الفعلية لمقتضيات متعالية : « صحونى م النوم خدت بعضى وتنى جى

الله حى الله حى

فـ تعبير « خدت بعضى » قد يكون مرادفا لخطفت رجلى للإفادة عن الإسراع فى تلبية النداء رغم استحالة التواصل . وبعد التكبير مباشرة ننتقل إلى فتح « عينك تأكل ملبن » للاعب البخت .

فالعالم المتعالى والموت يتم استئناسهما . وفى زحام الليلة الكبيرة يتوه الفرد والطفل عن هويته الجزئية الخاصة أحيانا ، وينصهر فى هوية أكبر تتألف من أجساد أخرى تنتمى إلى طبقات أخرى وأعمار أخرى ، ولهذه الهوية سلوك يختلف عن سلوك كل فرد على حدة يردد الناس معا كلمات وصيحات وأغنيات ، ويصفقون معا ، ويضحكون معا ويشعرون بعضويتهم الجسدية فى كل شعبى موحد يواصل حركته ومدحه ، ويضحك مما يثير الرعب أو يثير الفزع ،

أول ما أقول « هاتى هب »
وأصرخ لى صرخه
السبع يتكهرب
ويبقى فرخه
حالا بالا سأصارع
أسد إنما ايه متوحش



صلاح جاهين

صلاح جاهين

ويشترك المتفرجون بالتصفيق والتشجيع فى هزيمة متخيله للوحش . وتحدث فينا الليلة الكبيرة ما يحدث للمشاركين فى المولد من دخول مؤقت إلى عصر تملؤه البركة والأخوة ، وتنزل فيه على الأرض أهداف عليا للوجود الانسانى لتصبح متحققه دانية القطوف .

وفى ألعاب السيرك و « الأراجوز » وارتداء الطراطير وترديد نداءات وكلمات اللاعبين والبائعين يصور عرض الليلة الكبيرة فرحة النفى الطروب للرتابه ورفض الانقياد لأن يكون الانسان مطابقا تماما لنفسه أو أن تكون كائنات العالم مطابقة تماما لنفسها بالاضافة إلى نشوة خرق الحدود المفروضة ، واقتراح أشكال متعددة للعلاقة بين الواقع وصورته إسعى إسعى خد لك صورة ستة ف تسعة ، ويستقطر القارىء والمشاهد إمكان عالم آخر مختلف وطريقة جديدة للحياة تقتادنا خارج حدود الثابت الراسخ ، وتعيد أيام الوفرة والبركة (فى الخيال الشعبى) ، فالضحك هنا له قوة توليد وتجديد ، ويضع على تجاعيد وجه الدنيا طابعا انسانيا .

وتستمر المحاكاة الضاحكة لطرائق فى الحياة الفعلية وطرائق فى التعبير عن المشاعر وادعاء البطولة لخلق طابع « تهريجى » لجوانب من الواقع فالمعنى فى الليلة الكبيرة يقدم نموذجا مكثفا للخرق العاطفية البالية التى تحشو الأغانى فى الواقع :

دوبتنى دوب
خلتنى خيال
ياشفتك فص فراولة . . . الخ

أما الراقصة (الغازية) حينما تغنى فإننا نسمعها تردد على المقام الطاهر أغنية شعبية جميلة ذات طابع حسى متوهج ، تجعل « هو العصارى » يشعل النار فى الأجساد ، بعد أن يلقى بعيدا برموز التحشم ثم تأتى النهاية الضاحكة المرحة : « خدنى ورمانى عليك ، هوا العصارى » وكأنها زكيبة طائرة .

ولكن « الواقع » الصارم بعلاقاته ومراتبه لا يكف عن الظهور ،

فيه ناس قاعدة كثيره
ولاحد قال هات تعميره
ولا واحد شاى

فهناك من يطردون من دفء الشمل الملتئم والمرح ، وإن كانوا لا يخلون من روح الفكاهة فى التسلل إلى مكامن المتعة دون أن يستطيعوا دفع ثمنها اليسير .

ترى هل كان فيما سبق : إجابة على سؤال ما سر الفتنة فى الليلة الكبيرة ؟ ◆

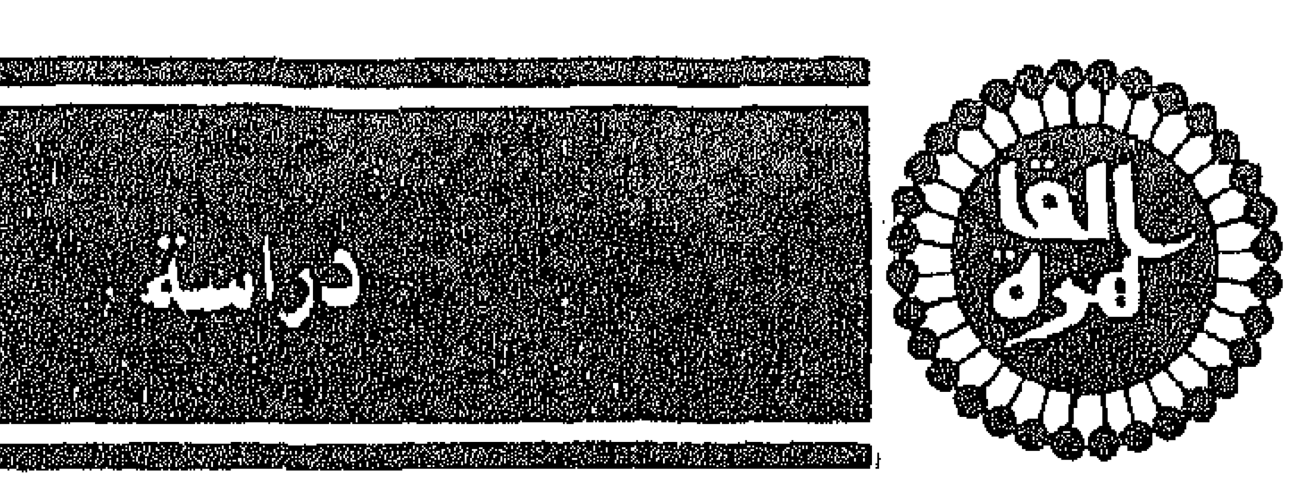
المراجع

كتابات باختين عن الكرنفال الشعبى فى :

1, Rabelais & His Worled Translated by Helene ISWOLSKY Masschusetts Institute of Technology-

2 Dialogic Imagination Four Essul Uviversity of Texass Prens

3- Pvoblens de la Paetique de Dastiocvshi. L,aged Homme.



رحلة فى قصيدة تحت الأمطار للفيتورى

د. كمال نشأت

أيها السائق رفقاً بالخيول المتعبه
قِفْ . . فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبه
قف . . فإن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه
هكذا كان يغنى الموت حول العربه
وهى تهوى تحت أمطار الدجى مضطربه
غيرَ أنَّ السائق الأسود ذا الوجه النحيل
جذب المعطف فى يأس على الوجه العليل
ورمى الدرب بما يشبه أنوار الأفول .
ثم غنى سوطه الباكى على ظهر الخيول
فتلوت . . وتهادت . . ثم سارت فى ذهول

محمد الفيتورى

كُتبتْ هذه القصيدة على ما أتذكر فى أواسط الخمسينيات وقد طبعت فى ديوان الفيتورى الأول « أغانى أفريقيا » ولها فى ذكرياتى مكان أذكر أننا جلسنا فى بيت أخته فى القاهرة حيث كان يقيم فى ذلك الوقت وهو طالب فى كلية دار العلوم . وقد حدث أن قام وعاد وفى يده وريقة صغيرة بها هذه القصيدة ، وبعد قراءتها أبدى عدم رضائه عنها فخالفته الرأى وربما كان عدم رضائه راجعاً إلى أن القصيدة لوحة أو صورة متكاملة ، والشعر الذى يقف عند حدود التصوير دون اعتماد على أفكار قليل الخطر صغير الشأن إبتداء من الأبيات المعروفة :

ولما قضينا من منىً كل حاجةٍ
ومسح بالأركان من هو ماسحُ
وشدت على ظهر المهارى رحالنا
فلا ينظر الغادى الذى هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطحُ

إنها الأبيات التى لم تعجب بعض نقادنا القدامى وهذا واحد منهم يقول إنها شعر (حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا) ، إنهم ــ أى النقاد ــ لم يروا فيها فكرة ذهنية ولا حكمة فكيف تكون شعراً وهى تصوير محض ، ولكن الأبيات ترزق بناقد آخر يتذوقها ويجيد تحليلها والعجيب أن هذا الشىء الذى أنكره هؤلاء النقاد يصبح بعد أجيال وسيلة تعبير محترمة فاذا بشعراء العالم بما فيهم الشعراء العرب يتحدثون عن التعبير بالصور ! .

من هنا استوقفت القصيدة نظر الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتى من بين شعر ديوان الفيتورى الأول . كما اختارها الدكتور محمد مصطفى بدوى فى المجموعة الشعرية التى قدمت نخبة من قصائد الشعراء المعاصرين والتى أسماها (مختارات من الشعر العربى الحديث . .) وها أنا أختارها من بين شعر الفيتورى ، وهو شاعر له قصائده الفذة الجهيرة فى تاريخ شعرنا الحديث ، وقد كان من الممكن أن يقع اختيارى على قصيدة أخرى ولكننى أحببت أن تكون هذه القصيدة بالذات من المختارات التى أنقدها وقديماً قيل إن الشاعر ناقد . . بمعنى انه يدرك مستوى قصائده ويجيد الحكم عليها . . ولكن يبدو أن الشعراء مع كمون الروح النقدية فيهم قد يخطئون الحكم بدوافع خاصة تجاه بعض قصائدهم ، ولعل فى قصة هذه القصيدة مصداق ما أقول . موضوع هذه القصيدة أو تجربتها الشعورية يتركز فى أنها لوحة تقدم

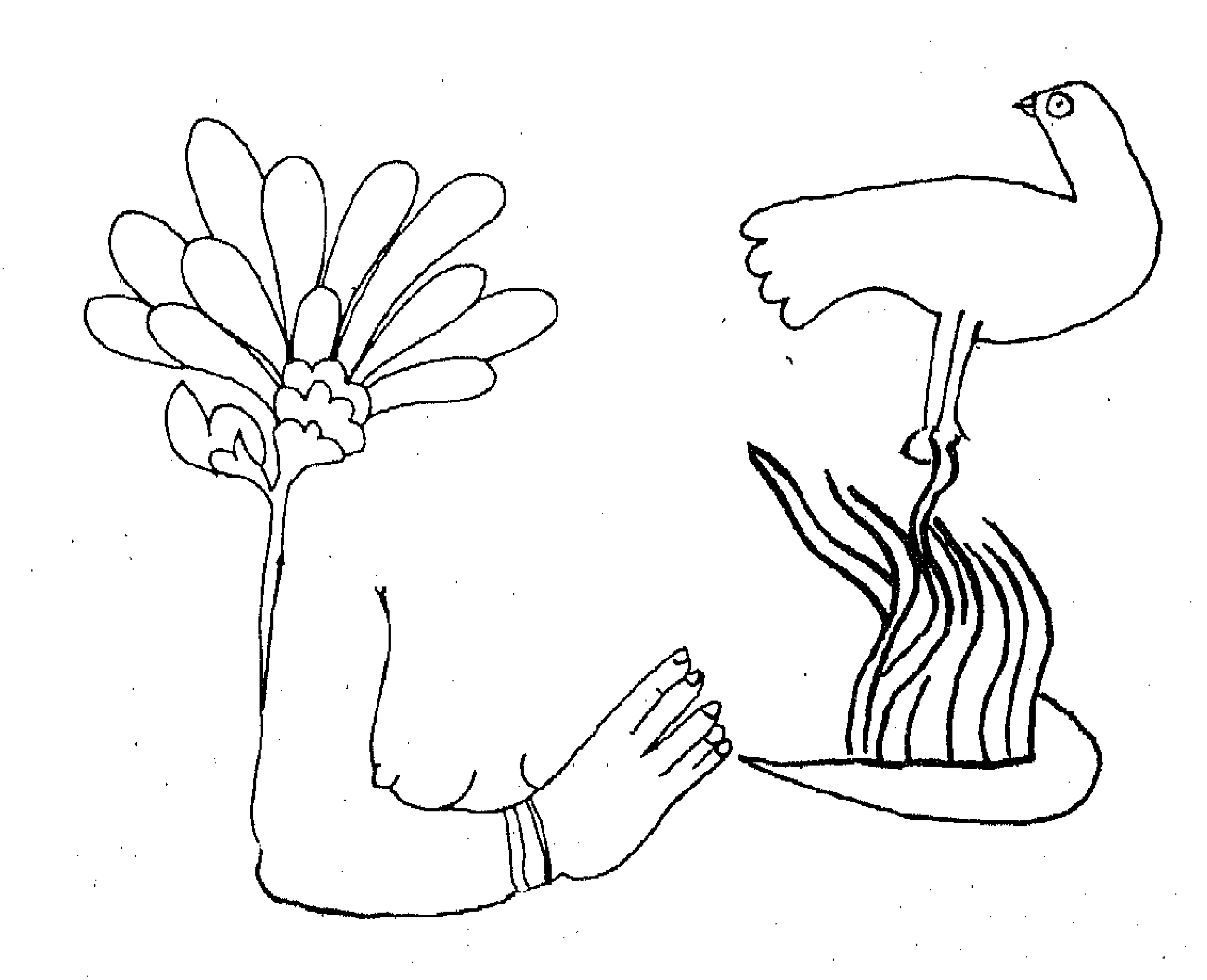
لنا عربة يجرها حصانان وهى من النوع الذى يسمى فى مصر (حنطور) ، وقد التفت إليها وإلى حصانيها وإلى سائقها أستاذ القصة القصيرة انطون تشيكوف الذى صور لنا وحدة السائق وأساه حين كان يحاول طرح مشكلته الخاصة على زبائنه وهى موت ابنه فلم يكن يجد تعاطفاً أو استجابة وانتهى به الأمر أن شكاهـ ومصيبته إلى صديقيه الحصانين .. ولست أعلم أن أدباء عرباً التفتوا إلى عربة الحنطور وإلى سائقها وحصانيها إلا القصاص العراقى غازى العبادى فى قصته (خيول مُسِنَّة) وإلا شقيقى بدر نشأت فى مجموعته القصصية الثانية حلم ليلة تعب) ، وهاهو شاعر عربى يمشى فى نفس الدرب .

إن الربط بين الانسان والحيوان قديم فى الآداب العالمية ولكنه قليل فى أدبنا الحديث ، فكتابنا وشعراؤ نا كثيرو الالتفات للعلاقة بين الرجل والمرأة إلى الحد الذى سدت فيه هذه العلاقة منافذ التجارب الأخرى فى الغالب الأعم ، ولا ريب فى أن العلاقة بين الرجل والمرأة من الأهمية بمكان كما يقولون ، ولكنها ليست وحدها الجديرة بالاهتمام ، فإن ما يقع فى التجربة الانسانية من الممكن أن يكون موضوعاً ثرياً صالحاً للكتابة إذا تهيأت حواس الشاعر أو الكاتب له ، فليست هناك بالنسبة إلى الشاعر موضوعات شعرية وموضوعات غير شعرية مثلما كان يقال إلى وقت قريب ، فكل شىء فى هذا الوجود مهما بدا صغيرا تافها وبعيدا عن التناول الشعرى من الممكن أن يقع فى تجربة الشاعر الحساس ، فاذا به لا يقل خطرا عن الموضوع الذى يلفت النظر وتظن به الشاعرية الكاملة ، فالربيع ــ وهو موضوع تقليدى استقطب اهتمام الشاعرية الانسانية فى كل العصور ــ ليس أرفع قدراً وأغزر شاعرية من موضوع (الدودة) التى كتب فيها ميخائيل نعيمة قصيدة ناجحة .. وعلى الرغم من التنافر الجمالى الذى يبدو بين (الربيع) وبين (الدودة) فالقبيح له جماله ، والمستبشع له أيضاً جماله ورونقه منذ أن فتح عيوننا على هذه الحقيقة شعراء الرمزية ابتداء من بودلير .. إن الشعر رحيب رحابة الحياة ، وكل ما يقع فى دائرة اهتمام الشاعر وحبه من الممكن أن يكون مداراً شعرياً لقصيدة ناجحة .

أن قصيدتنا تتحدث عن العربة .. والحصانين المجهدين والسائق الأسود .. وليس شرطا أن يكون سائق العربة أسود الوجه ، ولكن الفيتورى يسقط عليه السواد لاحساسه الشديد بالمفارقة اللونية بين البشر خاصة فى أوائل شبابه (وقت كتابة القصيدة) ، مما دفعه إلى تبنى قضية الزنوج وقضية أفريقيا السوداء وتطلعها إلى الحرية . وقد ساعده على ترجيح اللون الأسود لسائق العربة علمه أن سائقى هذه المواصلات الشعبية من الفقراء الكادحين ولذلك جاءت صفة أخرى نبعت من هذه المعلومة وهى نحول وجه السائق دليلاً على التعب والفقر وقلة الغذاء الجيد . إن الموت الرحيم يأمر السائق (أيها السائق رفقاً بالخيول المتعبه) ويختار الشاعر هنا الأمر بالمصدر (رفقا) لأنه أخف استعلاء وألين وقعا من الأمر الصريح الذى سيستعمله بعد وهو (قف) والأمر بالمصدر ــ ولو أنه أمر على أية حالة من الحالات ــ يحمل معنى من معانى الرجاء تحسه النفس الحساسة حينما تقرأ (رفقا بالخيول المتعبة) ولكن السائق يكمل العدو بالعربة غير آبه لهذا الأمر الراجى .. هنا يلجأ الشاعر إلى الأمر الصريح الحاسم (قف) ويكرره مرتين لأن الموقف يحتاج إلى الاستعلاء والحسم .. والأمر لم يأت إلا رحمة بالخيول .. فالسرج قد أدمى عظم رقبتى الحصانين .. والدرب قد اشتبه فى عيونهما لاجهادهما المستمر .. والمفارقة هنا تأتى من أن الذى يطلب الرحمة هو الموت الذى كان يغنى هذه المعانى الانسانية حول العربة ! .

وقد يبدو غريباً أمام القارىء لأول وهلة أن الموت الكريه الوجه هو الذى يطلب الرحمة للحصانين ، ولكن نظرة الشاعر إلى الموت هى التى حددت هذا الموقف .. إن الشاعر ينظر إلى الموت نظرة أكثر عمقاً من نظرتنا السطحية .. إنه يراه قانونا من قوانين الحياة كدوران الأرض وتعاقب الليل والنهار ولذلك كان موقفه منه حيادياً ، وهو ينظر إلى ارتباطه بالحياة لا كنقيض لها ولكنه يراه الوجه الآخر للعمله .. إن الحياة والموت يكملان بعضهما ، فالانسان لم يولد إلا ليموت ، ولذلك لم يكن الموت فى نظر الشاعر هذا الكائن البشع المخيف .. لا .. إنه على العكس تماما .. كائن رحيم ! .

ولما كانت القصيدة لوحة لم يكن هناك مجال للأفكار والمعانى الذهنية .. إن الشاعر هنا رسام أو (وصاف) كما جرى العرف الأدبى على تسمية الشاعر الذى يتعرض للوصف أو التصوير ، ولقد أشار (لسنج) فى كتابه (لاؤ كون) إلى الفروق بين الشعر والرسم فى مجال الوصف والتصوير ، فالرسام قد يتعرض لموضوع قصيدة الفيتورى (العربة الهزيلة وجيادها المتعبة ، وسائقها الأسود ..) والفرق بين اللوحة فى يد الشاعر وفى يد الرسام هو أننا سنراها فى اللوحة المرسومة بالخطوط والألوان دفعة واحدة ، لأننا نراها رؤية العين لوحة متكاملة الأجزاء بكل شياتها وتفاصيلها وقد تحددت فى (المكان) ولكن قصيدة الفيتورى التى تتعرض لرسم نفس اللوحة تتم خلال القراءة جزءاً جزءاً لأنها تعتمد اللغة وسيلة تعبير فهى لوحة فى (الزمان) تتكون فى منظورنا الخيالى كلما قرأنا بيتا .. والقصيدة تحدد لوحة واقعية خلفيتها ليل ممطر ..



وعربة يجرها حصانان (وان ذكرهما بصيغة الجمع « الخيول المتعبة » .. هزيلان بائسان مجهدان .. وسائق عليل نحيل الوجه أسوده ، والعربة تعدو تحت أمطار الدجى مضطربة وهذه اللوحة الشعرية مقسمة إلى قسمين القسم الأول هو الذى يغنى فيه الموت معانى الرحمة حول العربة والسرج يأكل فى عنق الحصانين والدرب قد اشتبه أمامهما من الإجهاد .. والسائق يكمل الطريق والقسم الثانى يصور الاصرار على الوصول إلى النهاية المحتومة التى يخبؤها القدر .. فالسائق يجذب المعطف اتقاء للأمطار المتساقطة ويرمى الدرب بما يشبه (أنوار الأفول) ويغنى سوطه الباكى على ظهر الخيول .. وطبيعى أن يكون تدخل الشاعر فى رسم المنظر أو وصفه غير محايد ، لأن القصيدة أولا لا تقوم على معنى أو فكرة ذهنية كما سبق أن أشرنا .. إنها ترسم مشهداً واقعياً . والشاعر لا يمكن ان يكون (موضوعيا) لأنه ليس « الكاميرا الفوتوغرافية » المحايدة التى تعطينا صورة للواقع المشاهد أو المنظور المرئى كما هو .. صحيح أن الصورة الموضوعية — إن صح التعبير — قد تحمل إلينا قدراً من الاشعاع التأثيرى حينما نمعن أنظارنا ونحرك خيالنا ، ولكن الصورة فى القصيدة ستكون أشد تأثيراً لأن الشاعر لم يتركها كما هى فى واقعها المحدود ، لقد تدخل بعواطفه فى رسم اللوحة وإذا به يمشى بها جزءاً جزءاً فى وحدة عضوية يرين عليها « مناخ نفسى » واحد هو جو الليل .. والأمطار .. والعربة البائسة .. والحصانين المجتهدين ..

والسائق المسكين إن الشاعر هنا يرسم الواقع ملوناً بهذا اللون الحزين الذى يثير التعاطف والشفقة والرحمة . فقولة (أدمى حديد السرج لحم الرقبه) تشعرك فداحة العذاب الذى يتحمله الحصانان ، ويزداد جسك الانسانى عذاباً حينما تعلم أن العربة استأنفت سيرها المضطرب والشوارع موحلة والأمطار مدرارة ، والجو — بالتبعية — قارس بارد ! .

ويزداد تعاطفك ويثار إشفاقك عندما يصدمك البيت : (قف فان الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه) فتحس أن الشاعر لا يصور ولا يرسم فحسب ولكنه يعطيك مالا تراه ولا تلمسه .. أنه استبطان خيالى للحصانين .. لأن الشاعر بخبرته يعرف أن أى كائن حى يرهقه التعب ويهده المجهود المضنى تغيم عيناه خاصة اذا كان الوقت ليلا



والأمطار غزيرة فتضعف رؤيته وتتشابه الأشياء لأن حدودها قد امحت .. واحكم معى هنا .. هل يستطيع الرسام صاحب الخطوط والألوان مهما أوتى من براعة أن ينقل اليك عن طريق الخط واللون معنى (أن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه) ؟ .. لا .. لن يستطيع .. وهنا تقف ميزة التعبير اللفظى .. وهنا أيضا يكون (تدخل) الشاعر فى موضوعية النقل عن الواقع المشاهد لأن أى شاعر ناجح حين يتعرض لمثل هذا الموضوع لا ينقل إليك واقعاً مرئياً محدوداً كما تفعل العدسة اللاقطة ولكنه يشكل واقعاً جديداً مكوناً من عناصر هذا الواقع المرئى فى صورة جديدة أعاد فيها تشكيل هذا الواقع ممزوجاً برؤيته وعاطفته الخاصتين .. وانظر إلى ما رسمه الشاعر فى صفحة وجدانك .. وتأمل هذا الجو النفسى الذى وضعك فيه باثارته المشاعر الإنسانية النائمة فى قرارة نفسك فستجد أنك قد أحسست بالتعاطف والرحمة على هذه العربة البائسة وعلى هذين الحصانين المسكينين اللذين تهرأ عنقاهما من أحتكاك حديد السرج بهما ، وانظر إلى اشفاقك الرحيم على الحيوانين المتألمين دون قدرة على الأفصاح عن الألم حين يعدوان ولا يريان ما أمامهما .

وهذا السائق المسكين الذى يسابق الليل تحت الأمطار والذى قدّمه الشاعر بصفات — معينة تتلاءم والجو العام الذى يرين على اللوحة كلها .. ! .

وإذا كانت الألوان المختلفة التى سيعتمد عليها الرسام التشكيلى فى تقديم هذه اللوحة منسجمة فى علاقاتها اللونية ، فان الشاعر أيضا قد اختار ألوانه اللفظية بحيث حققت انسجامها فى دلالاتها التصويرية وظلال هذه الدلالات ، فاذا راجعت أغلب مفردات القصيدة ستجدها تدور فى مناخ معنوى ونفسى واحد .. إنها جميعا تشترك فى أداء معنى من معانى البؤس أو العذاب أو الأجهاد أو الضعف ، أو الحزن الخ ..

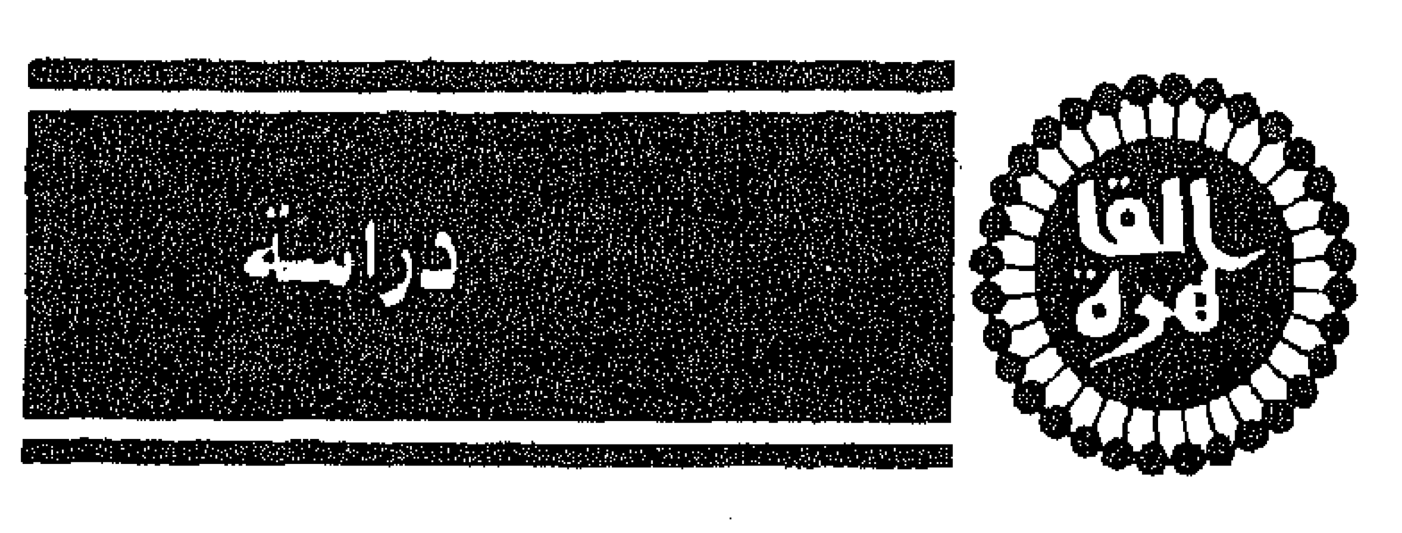
وهذه هى أغلب مفردات القصيدة (المتعبة — أدمى — الموت — تهوى — أمطار الدجى — مضطربة — السائق الأسود — الوجه النحيل — يأس — الوجه العليل — أنوار الأفول — السوط الباكى — تلوت — تهاوت — ذهول الخ ..) .

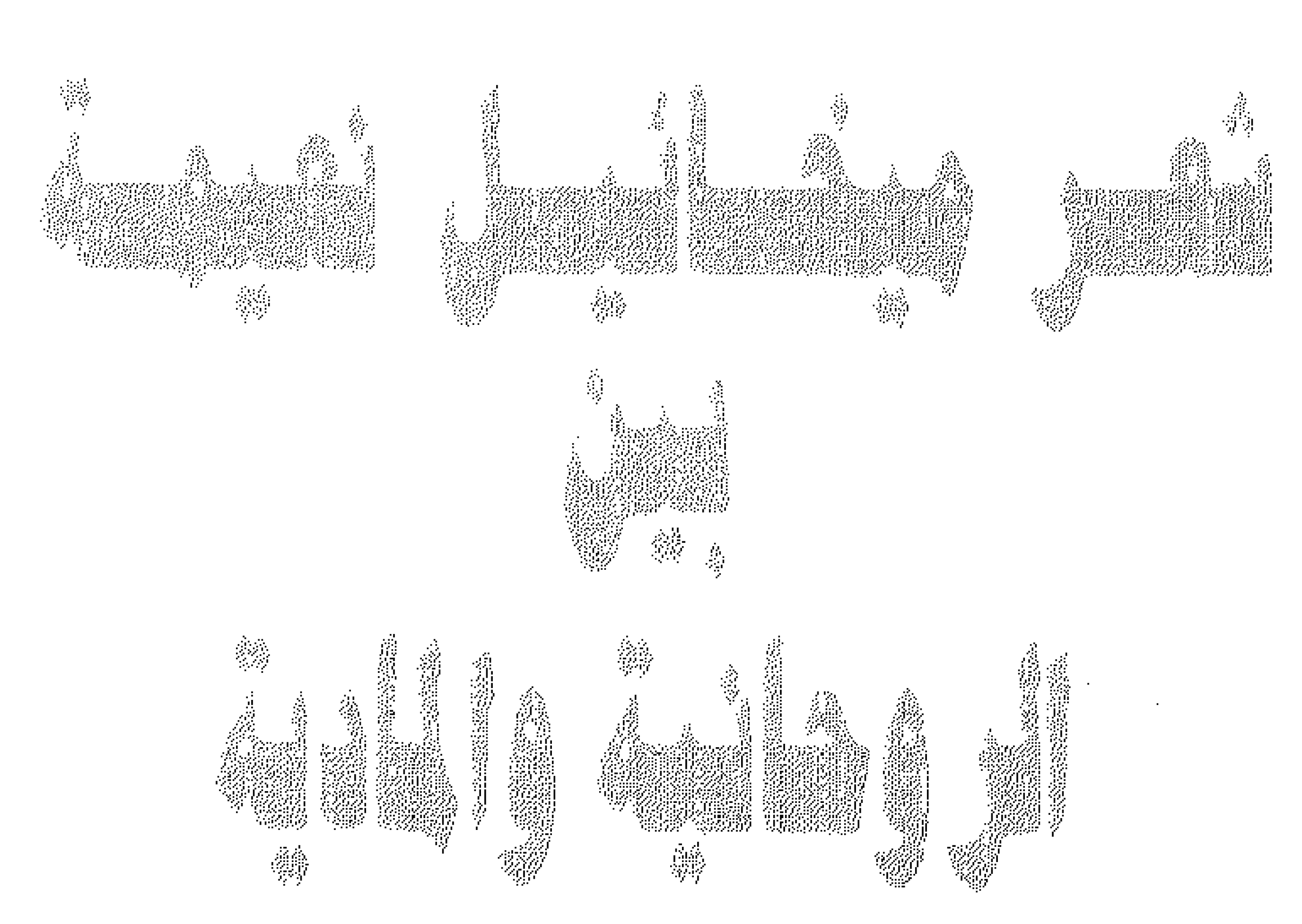
وبتأمل بسيط فى هذه المفردات ستدرك أن معانيها تدور فى الجو المعنوى والنفسى الذى أراده الشاعر رسماً لهذه اللوحة الآسية الحزينة .

والفيتورى لا يتركك بعد هذا كله .. إن المسألة قد تعدت رسم صورة أو تقديم لوحة ، لقد استخدم هنا « تكتيكا » سينمائيا معروفا ، ولعلك تتذكر الفيلم الذى ينتهى والعاشقان يمشيان فى طريق طويل ، وتظل الكاميرا تبعد عنهما شيئاً فشيئاً فتوحى إليك — وهذا ما يريده المخرج — أنهما استأنفا حياتهما ، وأنهما يمشيان فى ظل الود الذى عاد والحب الذى انتصر .. وينتهى الفيلم .. ولكنه لا ينتهى فى نفسك الحساسة ، فسيظل لهذه النهاية المتحركة امتداد متحرك فى نفسك ..

وهكذا فعل الفيتورى .. فقد تركك بعد أن أيقظ عواطفك الانسانية بلوحته الرائعة ، وجعلك تتابعه خطوة خطوة فى رسمه للمشهد المؤثر ، وتركك وعينك فى الخيال تتبع العربة بعد أن غنى السوط الباكى على ظهر الخيول فتلوت .. وتهاوت ثم سارت .. فى ذهول . وينتهى المشهد والعربة تسير ، ويهزك التجسيد الذى تقدمه الأفعال التى توالت تصور (حركة) العربة .. الحركة المتهالكة (تلوت .. وتهاوت .. ثم سارت فى ذهول) هذه التاءات المتوالية الساكنة التى صورت فى تجسيد حى رائع حركة العربة وكأنها كاميرا سينمائية . لا تغفل لقطة من أجزاء تحرك هذه العربة ..

إن البيت الأخير نهاية عضوية لكل الأبيات السابقة عليه .. فآخر عهدنا بالعربة كان وهى تقتحم الليل .. والأمطار .. والمجهول . ! ◆





شعر ميخائيل نعيمة بين الروحانية والمادية

أحمد حسين الطماوى

● توطئـه :

يعد ميخائيل نُعَيْمة من شعراء المهجر ، كما يعدُّ من كُتّابه المترسلين ، وإذا كانت عبارته النثرية واضحة ناطقة خفيفة الجرس ، فإن عبارته الشعرية على سلاستها يشوبها شىء من الإبهام ؛ إذ تتكثف فيها المعانى ، وتغزُر فيها التأملات مما يجعلها تتعاصى على الفهم عند القراءة الأولى . ومن ثم فلابد من استعادة القراءة . والاستعانة بمصادر أخرى ليمضى ما استغلق على الذهن تحصيله . فالشعر النفس والصوفى بخاصة أكثر صعوبة فى استيعابه من شعر المناسبات الذى غالباً ما تكون معانيه سافرة بعد تفسير ما يستوعر من الفاظه .

لم يترك لنا نُعَمْة فيما ترك من آثار مطبوعة سوى ديوان صغير يضم نحو أربعين قصيدة منها أكثر من عشر قصائد كان قد نظمها بالانجليزية وترجمها فى ديوانه نثرا ، ويحمل هذا الديوان اسم « همس الجفون » . علاوة على قصيدة « من أنت ؟ ما أنت حتى تحكم البشرا » يدافع فيها عن الشرق بعد ما عرف من غطرسة الغربيين تجاهه ، وهى قصيدة وطنية صارخة لا تتجانس مع قصائد « همس الجفون » الرهيفة المشاعر .

وقد بدأ نُعَيْمة حياته الأدبية شاعراً بالروسية عندما نظم عدة قصائد من بينها « النهر المتجمد » أثناء دراسته فى بلتاقا (١٩٠٦ - ١٩١١) . ثم عاود نظمها بالعربية على نحو ما نطالعها فى ديوانه . وسواء عالج الشعر بالروسية أو بغيرها فى سن مكرة فإن هذا يدل على ميل فطرى عنده إلى الانشاد والغناء . ويبدو أنه انقطع عن النظم فترة غير قصيرة فلا نجد له شعرا إلا عام ١٩١٧ عندما نشرت له مجلة « الفنون » المهجرية قصيدة « أخى » التى ضمنها مشاعره الانسانية عن أهوال الحرب العالمية الأولى . واستمر فى عطائه الشعرى حتى توقف تماما سنة ١٩٣٠ كما ينبئنا ديوانه لينصرف إلى فنون أدبية أخرى مثل التراجم والقصة والمسرحية والنقد .

●●●

رؤية للشعر :

كان ميخائيل نعيمة يرى أن الشعر حاجة روحية من حاجات الانسان لأنه يحقق فيه حلمه الذى ينشده فى عالم المثل من جمال وعدل وحق وخير ، بل يوظف الشعر لتفسير الحياة وترجمة القلوب والأرواح والطبيعة بتعبير فصيح موسقى ، ونبذ النظم الذى لحمته وسداه التفجع الكاذب فى الرثاء ، والتملق الزائف فى المديح ، والايقاع المصطنع فى الغزل ، لذلك كان يفتش فى الآثار الأدبية عما أسماه « نسمة الحياة » ويعنى بها « انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المنظوم الذى أطالعه » [الغربال] وعند هذا الحد يصدق الشر أو يكذب ، ويصح أو يخطىء ،






أما الجزالة والصناعة والأوزان والقوافى وقواعد اللغة فهى ليست ذات بال إذا كانت روح الشاعر تعانق روح الوجود وتدرك ما فيه من توازن وتناسب ، وهكذا ينزع نُعَيْمة آلى اللباب ، وينفذ إلى الجوهر ، ويتطلع إلى الصدق حتى وإن كانت وسيلة الشاعر إلى ذلك لغة بسيطة ينأى فيها عن اللفظ الصعب ، وحسبه أن يورد الكلام المأنوس فى تعبير مألوف ، وعندما انتقد خليل مطران فى غرباله أخذ عليه غوامضه اللغوية وإكثاره من الأوابد .

لم نشأ أن نأتى بكل آراء نعيمه فى النقد أو فى تصوره للشعر فلهذا مجال آخر ، وانما قصدنا أن نورد من كلامه ما وافق ديوانه وتمثل فيه ، لنبين أنه لم ينه عن شىء ثم يدلج اليه . فجاء شعره تطبيقا لنقده .

●●●

همس الروح :

والديوان الذى نتناله يختفى منه الصياح ، هامس هادىء لا يزعق فيه الكلام ، ولا تدرى فيه الأصوات . فالجفون تهمس ، والصباح يهمس ، والقبور تهمس ، حتى العراك فإنه يلمح الأطراف ، إنه همسات روح واجدة جاثية فى معبد الطبيعة ، وجهتها الفضاء ، ورائدها القضاء ، تتعامل مع معطيات الوجود برفق وحنان وكأنها تجس جرحا بأصابع رعشاء . همسات روح فى أرواح تقرأها فلا تكاد تسمعها ، وانما تشعر بدبيبها فى كيانك ، ولا تفهمها بقدر ما تستشعرها وهى تسرى فيك وتتحد بك ، كان أولى بنعيمة أن يسمّى ديوانه « همسات روح » لأنه أشبه بالمناجاة فى رحاب الكون ينقلها إلينا النسيم عبر موجات الأثير من آفاق بعيدة .

ولقد تلقف بعض النقاد هذا الديوان بالثناء العريض الذى هو له أهل ، بل منهم من راح ينظر له ، وفى هذا المجال نذكر الدكتور « محمد مندور » الذى ابتدع نظرية نقدية دعاها « الأدب المهموس » ليحدد لونا من ألوان الأدب النفسى ، ورأى ان الهمس ليس ضعفاً أو فساداً ، وانما تفسد الآداب بالخطابة الغالبة على شعرنا لبعدها عن النفس ، ويذهب الدكتور مندور إلى أن مصدر الهمس فى شعر ميخائيل نعيمة وغيره من المهجريين « انما روحانية المسيحية وما فى كتبها المقدسة من شعر مرهف هامس حتى لنراه هو نفسه (يقصد نعيمه) يختار لديوانه اسم « همس الجفون » . وذلك لأن شعره يقع فى النفس موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس . يؤنس النفس ويشعرها بالواجب الوطنى همسا دون خطابة ولا تشدق . والهمس عندى إحساس بالأدب المصنوع من الحياة كقطعة منها » [النقد والنقاد المعاصرون] .

●●●

روح متصوفة :

والديوان تغلب عليه النزعة الروحية ، والتعبير الصوفى ، حيث تترقى حواس الشاعر ، وتنطلق من المنظور إلى غير المنظور على طريقة المتصوفة ، لذلك نراه يقول فى مستهل ديوانه :

إذا سماؤكَ يوماً
تَحَجَّبَتْ بالغُيُومْ
أغمض جفونكَ تُبْصرْ
خلف الغيُوم نجومْ

فهو يعبر الحس ليرى ما وراء المحسوس . وكذلك الصوفية يشاهدون عالماً آخر عندما تُضاء صدورهم بنور آخر ، فالاستبصار بالقلب وليس بالعين ، والشاعر يغمض الجفن ليرى ما وراء الحس الظاهر ، ويدرك ما خلف الحجاب عندما ينقشع الضباب ، وتتاح الرؤى بالقوى الباطنة النافذة

ولكى تدرك النفس بغير حس فإنه لابد من تجلية القلب ليكون قادراً على المشاهدة فى حالة الركود الحسى لذلك يبتهل الشاعر إلى الله ابتهالات متوالية بقلب مفعم بالايمان ، وبنفس صفت وشفت وشعت نورانية يقول فى ابتهالاته :

كحّل اللهم عينى
بشعاع من ضياك
كى تراك
فى جميع الخلق ى دود القبور
فى نسور الجو فى موج البحار
فى صهاريج البرارى فى الزهور
فى الكلا ، فى التبر ، فى رمل القِفار

فهو بهذه الأدعية ينمى قواه الروحية المتطلعة إلى المعرفة الالهية ، ولن يتم ذلك إلا إذا ملأ الايمان قلبه ، وأشرقت بالحب نفسه ، وحلقت فى أجواء الاخلاص ، وتحلت بالوفاء ، والصدق ، والحلم الجميل ، ليستمكن منها الرجاء ، وتدرك الحق الصريح .

ويظل نعيمة فى تلك المناجاة بقية قصيده ، فكأنها سلواه فى خلوته ، لتطمئن روحه القلقه ، المتطلعه إلى المعرفة الحقة ، وتتسامى حتى تتحد بالوجود . يبتهل إلى الله بتلك المناجاة ليفك عن النفس قيودها ، ويخلصها من أوهامها ، لتأنس فى رحاب الوجود الواحد ، وتتحد فيه ويشملها اليقين .

وقصيدة « ابتهالات » من ناحية أخرى تعكس جوهر فلسفة نعيمة الصوفية فى « وحدة الوجود » فلا انفصام بين الذات الالهية والعالم . إن كل ما فى الوجود متآلف فى وحدة واحدة ، والكائنات فيه مهما « تنوعت أشكالها ووظائفها فهى بمثابة الأعضاء فى الجسد الواحد » وهو بهذا لا يعرف فى الوجود ثنائيات أو تناقضات ، وعند المتصوفة أن كل شىء يفنى فى غيره فى

الوجود الواحد ، لذلك يرى نعيمه أن الانسان يعيش فى وهم إذا أحس أنه يحيا « حياة مستقلة عن كل حياة » « زاد المعاد ـ ميخائيل نعيمة » .

ولذلك فنعيمة فى قصيدة « ابتهالات » وفى غيرها يرى الله فى جميع الخلق ثم يأخذ فى تعديد المخلوقات من دود وموج وزهر ورمل ، ويسمع صوت الله فى كل الأصوات ، فكل هذا وحدة وجودية ، لا تتفاوت فى أقدارها أو مراتبها أو أثمانها . وعلى هذا يخاطب الدودة التى يستهين بها الناس ، ويناديها على أنها أخته فى هذا الوجود . يقول :

لَعمْرك يا أختاه ما فى حياتنا
مراتبُ قدرٍ أو تفاوتُ أثمانِ
مظاهرُها فى الكونِ تبدو لناظر
كثيرةَ اشكالٍ عديدةَ ألوانِ
وأُقنُومها باقٍ من الْبدْءِ واحدٌ
تجلت بشهب أم تجلت بديدانِ

ويستمر فى عقيدته الملتزمة بنظرة الصوفية إلى الوجود فيخاطب البحر فى كتابه « مذكرات الأرقش » باعتباره مهده ومهد الحياة ، وصوته وصوت الدهور ، ويخاطب البحر بقوله « يا قلبى . . » .

فالدودة أخته ، والبحر صوته وقلبه ، وسائر الكائنات والموجودات منه ومنها تأتلف جميعا فى وحدة واحدة ليس فيها عظيم أو حقير ، مهما جلّ أو دق فهى أحجام ولكنها من نوع واحد . وتبلغ فلسفة نعيمه فى الوجود مداها فى قصيدته « من أنت يا نفسى ؟ » فإنه يتساءل فيها تساؤلات العارف وليست تساؤلات المتشكك أو الجاهل عن الأصل الذى انحدرت منه هذه النفس التى يحملها وتحمله ، ومن هذه الأسئلة التى يوجهها إلى نفسه :

هل من الأمواج جئت ؟
هل من البرق انفصلت ؟
هل من الريح ولدت ؟
هل من الفجر انبثقت ؟
هل من الشمس هبطت ؟ . . . وبعد كل هذه التساؤلات يقرر

إيهِ نفسى أنت لحنٌ فِىّ قد رنَّ صداه
وقعتك يدُ فنانٍ خفىٍّ لا أراه
أنت ريحٌ ونسيم أنت موج أنت بحر
أنت برقٌ أنت رعدٌ أنت ليلٌ أنت فجر
أنت فيض من إله

وإذا كان نعيمة يرى أن نفسه فيض من إله فإنه يسمو بها إلى أكثر من ذلك كما جاء فى كتابه « سبعون ـ المرحلة الثانية » حيث يرى أن كل شىء فيها ، ويراها فى كل شىء ، ولكنه لم يقو على المجاهرة بذلك . ولعله يتفق فى هذا الاتجاه مع أفلوطين المصرى الذى لا يدين بثنائية أفلاطون بل بالاتحاد التام مع المبدأ الأول بلغة الفلاسفة .

وما دامت نفسه جزءا من الوجود الواحد فإنها لا تبلى أو تموت ، والموت الذى يراه ما هو إلا دورة من دورات الحياة لذلك يقول فى ديوانه

وعندما الموتُ يدنو
واللحد يفغرُ فاه
أغمضْ جفونك تُبْصِرْ
فى اللحدِ مهد الحياه

ويكرر المعنى فى قصيدته « قبور تدور »
وخلى الجهاد وخلى الطموح
وخلى القصور وحىّ القبور
ودورى مع الكون جيلا فجيلا
فهل نحن إلاّ قبورٌ تدور

أو قوله فى كتابه « مراد »
أن شئت مت لتحيا ، أو عش لكى تموت

لقد آمن نعيمه بفلسفات قديمة تقول بالتناسخ والحلول عندما التحق بالجمعية الثيوصوفية ، لذلك نراه يردد كلمة النرفانا التى فاه بها بوذا وهى انفصال النفس عن كل ما هو فردى واتحادها بالنفس العالمية التى ليس من حقيقة أبدية سواها ويردد كلمات لاوتسو (صينى) ويقول « وجودى فى عدم وجودى » « المراحل لمخائيل نعيمة » ويمضى مع مبادىء جمعيته الثيوصوفية ومع الفلسفات القديمة بالاعتقاد فى دورة الحياة ويذكر هذا فى عديد من مؤلفاته فيقول فى « زاد المعاد » « الحياة تدور على ذاتها » . وما دامت النفس متحدة بالوجود فإنها تحيا لتعرف الله . وفى كتابه « النور والديجور » يردد كلمات كثيرة تحمل المعنى عينه . وخلاصة القول أننا سرمديون لا نفنى ، وما نراه حلقة من حلقات دورة الحياة . فلا فرق بين نظمه ونثره فى هذا الشأن .

ما أكثر كلام ميخائيل نعيمه فى هذا المجال ، وله ما شاء من التخيلات والمعتقدات ، ومثل هذا الشعر وما يحمله من المعانى لا يخضع للنقد الأدبى إلا من باب الصياغة أو اللغة أو فنية العبارة الشعرية وما إلى ذلك . أما المعانى فلا قبل لنا بانتقادها لانها معتقدات قال بها المتصوفة من قبله ولهم فى ذلك شطحات ومقامات ، وليس لنا أن نكذب إنساناً يقول إنى اعتقد فى كيت . . وكيت ، وإنى اشعر بكذا . . وكذا . وكاتب هذه السطور يؤمن بالله الواحد الأحد ، خالق السموات والأرض ، وأن الروح لا يعرفها إلا الله ، وأن هناك جنة ونارا و « كل نفس بما كسبت رهينة » صدق الله العظيم .

● ● ●

الجوانب المادية فى شعره :

يحدثنا ميخائيل نعيمه فى سيرته الذاتية عن حداثته وميله للعزلة فيها وإطالته التأمل فيما حوله من ظواهر الطبيعة ، وعندما اشتد عوده ، ونضج حسه أخذ يبحث عن المعرفة التى تقوده إلى اسرار الكون وكنهه ومغزاه . ولكنه مع هذا لم يحافظ على عفته وطهارته ، ففى أثناء دراسته فى السمنار الروحى بروسيا أخطأ مع إمرأة متزوجة من رجل مسلوب الإرادة ضعيف الشخصية ، ومع أن نعيمه يعرب عن ندمه إلا أنه استمر فى خطيئته ، ومن أقواله فى تلك الفترة عينها ما يعلنه عن كره « للتهتك والكذب والرياء » وهذا كلام لا يقاس إلا بقياس الاحراج الموجب فإما أن يكون صادقا فى كلامه المكتوب وفى هذه الحالة يكذب فى سرده لعلاقته بحبيبته « فاريا » ، وإما أن يصدق فيما ذكره عن علاقته « بفاريا » ويكذب فى كلامه الموضوع بين أقواس . إذ كيف يتهتك ويكره التهتك فى فترة واحدة . إنه يستجيب للشهوة ، والشهوة تتنافى مع الجانب الروحى الصوفى الذى ينشده .

ليس هذا الكلام بعيدا عن موضوعنا . إنه يفسر لنا جانبا من شعره على نحو ما سيأتى ، فضلا عن أنه توطئة لعلاقات جرت له فى أمريكا بعد رحيله عن روسيا حيث تعرف على امرأة متزوجة بينها وبين زوجها شجار دائم ، وكان يقيم فى بيتها ، ولم يعصمه عفافه من تكرار الخطأ ، ويستمر فى هذا المسلك الشائن سنوات ، ولا يحمّل نعيمه نفسه الذنب ، ولا يحمّله لعشيقته ، وإنما يحمّله للطبيعة : « إن يكن هنالك من إثم فهو إثم الطبيعة التى جعلت ذلك الدم قابلا للالتهاب بشرارة تنطلق إليه من دم فيه مثل ما فيه من الحرارة ومن قابلية الغليان والفوران » « سبعون ٢ »

وما يعنينا من كل هذا عدة قصائد فى ديوانه منها قصيدته « آفاق القلب » التى

يقول فيها :

أقلبي احكمْ ولا ترهبْ
فما لي منكَ مِنْ مهربْ
فأنت اليومَ سُلْطاني
وأنتَ اليومَ رُبّاني
أدرْني كيفما ترغبْ

لقد استسلم لعاطفته وجعلها الربّان الذي يدير دفته ويوجهه ، فأخضع عقله لقلبه ، فلم تَعُدْ الروح النورانية هي الحاكمة وإنما الجسد الشهواني الحيواني .

وتفعل القوى المادية في نفسه فتخور قواه الروحية أمام شهوة صاخبة ، فيستجيب لندائها ، ويستبيح المحرمات ، ويحلل المجون والتهتك ، ويقول في قصيدة « يا رفيقي »

قل جهلنا الحرامَ في كل أمرٍ
وسلكنا في كل يوم سبيلا
فأبحنا للنفس ما النفس تهوى
وشفينا من الفؤاد الغليلا
قُلْ هبطنا على الحياة ضيوفاً
لا ولاةً نديرُ منها خطاها

إنه جهلَ المعرفة الحقة ، وأباح لعاطفته ريّاً حراماً يشفي غليلها ، ويمتعها بما يقطفه من أطايب الحياة ويأكلها من جناها المحرم ، لم يعدو وليّاً هادياً ، ولا ناسكاً في البرّيّة يتأمل الوجود ووحدته . إنه خلع الإزار ، ولوى المسار ، ومازال يتشدق بكلام يقنع به نفسه قبل أن يقنع به غيره، يقول :

فجلسنا إلى خوان أنيق
بسطت فوقه الحياة غناها
وأكلنا ولم نمس برجس
وشربنا ولم ندنسْ شفاها

فهو لم يرغب أن يحرم نفسه مما تتوق اليه ، وجعل هذا من القوى الكامنة فيها ، ولا يرى في النزوة مضاداً لها لأنها مركبة في النفس منذ الأزل . وكأن ما فعله استجابة وجودية ، وطاعة لنداءات غيبية ، وإرادة فوق إرادته لا يملك معارضتها ، وكان أحراه أن يقر برجسه وتمرده على الآداب والأديان .

على أنه بدأ يفيق بعد سنوات طوال على صوت الضمير ، وراح يراقب نفسه ، ويراجع حسابه ، ويتساءل أخير ما فعله أم شر ؟ وهل هو إنسان خيِّر أو شرير فيجيبه ذكاؤه بأن الانسان ليس خيرا مطلقا ، ولا شرا دائما ، إنه شر وخير ينازع كل منهما



الآخر ، وشيطان وملاك يتصارعان فيه فأيهما ينتصر يقول في قصيدته « عراك »

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاك
وبلمح الطرْف ما بينهما أشتدَّ العراك
ذا يقول : البيتُ بيتي فيعيد القول ذاك
وأنا أشهد ما يجرى ولا أبدى حراك
وإلى اليوم أراني في شكوكٍ وارتباك
لست أدرى ، أرجيم في فؤادى أم ملاك

لقد أخذ يعتدل في يده الميزان ، ويقر بصراع عنيف يدور في داخله ، الخير والشر ، الشيطان والملاك ، فمرة يجنح إلى الخير ، ومرة يستجيب لنداء الشر ، وكأنه لا يملك من أمر نفسه رشدا . على أن قوله « دخل الشيطان قلبي فرأي فيه ملاك » يبين أن قلبه في الأصل طيّب خير ، وأن الشيطان دخيل عليه فصعب على ملاكه الطاهر دوره الخير ، وقوله في البيت الأخير « أرجيم في فؤادى أم ملاك » يظهر أن الشيطان استمكن من قلبه وصار له نفوذه حتى لم يعد يعرف لأيهما هو خاضع للشر أم للخير . ولكنه يعود ويجيب على هذا التساؤل في قصيدته « يا بحر » بعد حيرات واستفهامات ويقرر أن في الناس خيرا وشرا كما أن في البحر مدا وجزرا .

ويمضى نعيمه في محاسبة نفسه ، ومراجعة مواقفه مع « بيلا » حبيبته الأمريكية ويأخذ في الاعتراف شيئاً فشيئاً ليبين أن ما فعله شر له ولها .

ويلاحظ أن نعيمه في تصويره لمشاعره وهي تتعامل مع قوى الخير والشر في نفسه يتسامى بتعبيره البسيط ، ويفلسف مواقفه ، ويبتكر لها أطرا قصصية أو درامية تشد انتباه القارىء وتستحوذ على ذهنه وفؤاده . حيث يتأفق آفاقا جديدة ، ويشبع التعبير الصافي بخطرات جميلة فيها من سمو الخيال ، ورفعه الجمال ما يجعلها قصيدة فائقة يقرأها المرء لنفسه ولغيره من فرط حلاوتها وطلاوتها ولا يدركه الملل .

ويصوغ نعيمه قصيدته السابقه (عراك) في قالب آخر وبمشاعر عميقه ، ويتفنن في توجهاتها ، ويستطرد في شعوره وتفكيره لاستيفاء خطراته عن الصراع القائم بين الشيطان والملاك في الانسان فيقول في قصيدته « الخير والشر »

سمعت في حلمي ويا للعجب
سمعت شيطانا يناجي ملاك
يقول أي بل ألف أي يا أخي
لولا جحيمي أين كانت سماك ؟
أليس أنا توأمان استوى
سر البقا فينا وسر الهلاك
ألم نُصغ من جوهر واحد ؟
إن ينسى الناس أتنسى أخاك ؟
فأطرق ابن النور مسترجعا
في نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى
مستغفرا وعانق ابن الجحيم
وقال أي بل ألف أي يا أخي
من نارك الحرى أتاني النعيم
وحلق الاثنان جنبا إلى
جنب وضاعا بين وشي السديم

ففي قصيدة « عراك » صراع بين الشيطان والملاك ، وكل منهما يود لو امتلك الإنسان وسخره لصالحه ، أما في هذه القصيدة (الخير والشر) فإن الحوار بينهما هادىء يجرى في ظل التفاهم ، فانقلب العراك إلى عتاب ، بل ينادى كل منهما الآخر بـ « يا أخي » ويتخذه ظهيرا وخدنا ، ويرتضيه توأما ، ولا يخفى ما في القصيدة من إشارات دينية فابليس في الأصل كان ملاكا ، هذا إلى جانب ما أورده من النار والنور والنعيم والجحيم والبقاء والفناء . وهذا الشعر يوضع إلى جانب أعلى الأشعار لما فيه من قيمة وفن ، وتعبير وحوار ، وإطار وخيال .

نظم نعيمه قصيدتيه السالفتين ليبرر مزالقه ، حيث يظهر أنه يستجيب لدواعي الخير والشر في نفسه ، ويتفاعل مع ظواهر الخير والشر في العالم . ففي قصيدته « عراك » يدور الصراع بين الشيطان والملاك في نفسه ، وفي قصيدته « الخير والشر » يتحاوران في العالم الخارجي ، فلا نفسه في منأى عن الوجود ، ولا الوجود بعيد عن

نفسه بل يشملها ونفسه جزء من هذا الوجود الواحد . فهو غير معصوم من الزلل .

ولكن هل يتوب الشاعر وينيب ؟ لا . إنه يعود مرة أخرى إلى الخطيئة مع « نيونيا » وهى إمرأة أمريكية متزوجة تحب الفن وتبقى فى عشرته من عام ١٩٢٩ وحتى لحظات الوداع الأخير عندما غادر أمريكا عام ١٩٣٢ ، وتنتج لنا هذه العلاقة عدة قصائد بالانجليزية نجدها مترجمة فى « همس الجفون » .

ويتحدث نعيمه فى « سبعون » عن تجاربه هذى ، ولا يفوته إبداء الندم وذكر الألم إزاء كل تجربة ، ولعل قواه العاقلة كانت تعنّفه وتلومه على أفعاله ، ويجد نفسه فى ثورة من جراء خطراته ، وأفكاره اللوّامة ، فيلجأ إلى تحذير هذه الخطرات والأفكار التى تنغص عليه حياته ، وفى ديوانه قصيدة تتناول هذا المقطع من مناجاته لنفسه فى خلواتها فيقول فى قصيدته « تحذير أفكار »

بربك أفكارى دعينى سابحاً
ببحر وجودى دودة بين أسماك
ضريراً أصمّاً أبكماً متجلبباً
بجهلى وضعفى دون علم وإدراك
فنصحك تمويهٌ وصدقك حبة
من القمح فى اكداس تبن وأحساك
وكم صدّقتْ تمويهَك النفسُ سابقاً
فما كان أغباها وما كان أفساك

فهو لا يريد أن يفيق مما هو فيه ، ولا يرغب فى يقظة عقل ، أو صحوة نفس ، إنه يود أن يستمرأ حياة اللذة المنعشة ، والحيوية الدافقة . ويبدو أن الندم والألم اللذين يذكرهما فى سيرته لم يكن لهما صفة الدوام ، وانما هما من ثورات النفس التى لا تلبث أن تعاود سيرتها . وأى ألم وأى ندم يبديهما فى « سبعون » وهو يترك العنان لجسده ليقود قواه الروحية . وما أكثر مغالطاته فى تجاربه فيقول عن « نيونيا » لم يكن يشغلها من شئون الحياة غير إرضاء نزواتها الجسدية . أما الأمور التى كانت تشغلنى بغير انقطاع أمور الحياة والموت والمصير والمآب والخير والشر . . . » وكأن نيونيا كانت تشبع غريزتها بنفسها وليس بنعيمه المشغول بالغاية والوجود .

لقد ترفع نعيمه فى ديوانه عن الوصف الحسى ، حتى إننا ما نعرف فى أى موضوع تتحدث قصيدته ، فلم يكن يسجل الشىء عينه الذى يقع له ، وانما كان يذكر أثره فى نفسه مما يجعل شعره أو بعضه مبهماً غامضاً ، وكأننا نتأمل صوراً تجريدية غابت عنها الدلالات ، وهناك دواوين كثيرة تفهم من سياق موضوعاتها ، ولكن معظم ديوان نعيمه يتعذر استيعابه بمعزل عن كتابه « سبعون » فقد بين لنا من خلال اعترافاته المناسبات النفسية لبعض شعره .

● ● ●

همس الجفون :

ويعد ديوان نعيمه « همس الجفون » جديدا فى الشعر العربى الحديث ، فقد خلا من كل الأغراض التقليدية القديمة ، وهو « ترجمة نفس » كشف فيه جوانبه الروحية والمادية . وقد جدد نعيمه فى الشعر دون أن يكسر قواعد النحو واللغة ، أو يتكبر على عروض الخليل ، أو يتنكر للأطر التقليدية العمودية ، وقد تند عنه اشياء قليلة إلا أنها لا تفسد ديوانه ، ولا تقلل من اجتهاده ، فقد التزم بالقافية الواحدة فى قصائد ، وغيَّرها فى غيرها ، وجعل لبعضها أقفالا تشبه الموشحة القديمة ، ولأن كثيرا من شعره يتعلق بالوجود ، والوجود تكثر فيه الثنائيات والمتناقضات التى كان يحاول أن يوحد بينها ، فإننا نلقى فى شعره كثيرا من الكلمات المتقابلة ، وكان يسترسل فى وصف شعوره وتصوير خوالجه فى تسلسل شعورى رابط لصوره ومعانيه وأخيلته . وفى بعض القصائد كان يفصل القول ليبين أسبابه ، ويعدد الأحوال التى يمر بها ثم يعود فيوجز تجربته ، ويلخص مبتغاه فى المقطع الأخير كما فى قصيدة « من أنت يا نفسى ؟ » وهناك أبيات تدل على جرأته فى تصوير أفكاره وعواطفه الجياشة تجاه الارادة الالهية وفى الاتحاد بالوجود .

ولم يخل ديوانه من وصف الطبيعة وبعض أركانها وظواهرها ، ومواكب ألوانها وألحانها كما أدركها بذهنه ، أو عرفها من خلال تجربته مثل « النهر المتجمد » والحكمة عند نعيمه تستقيها من السياق العام للقصيدة ، كما تقع عليها فى بيت واحد مثل قوله :

ذمك الأيام لا ينفعك
فهى لا أذن لها تسمعك

والديوان كله صدى مباشر لتجارب الشاعر الحسية كما عايشها ، ولتأملاته النفسية وخلجاته العاطفية كما عناها .

● ● ●

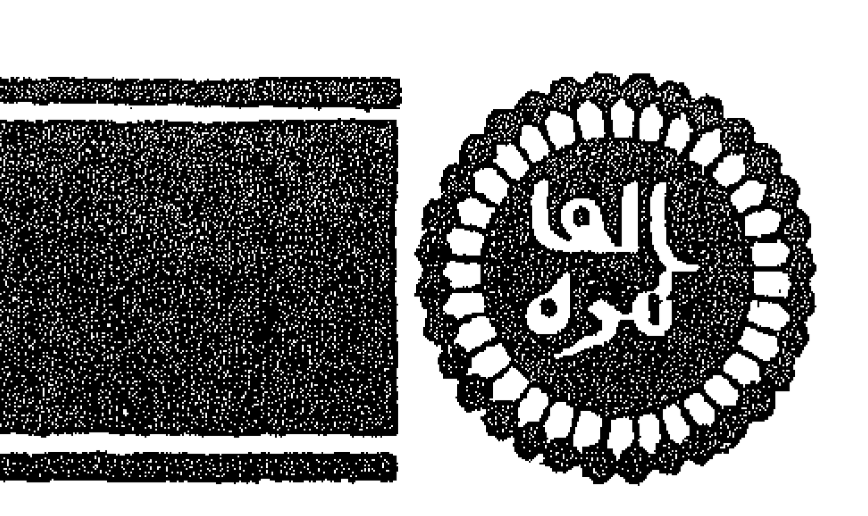
وعاد الطين للطين :

وكان آخر ما نظمه الشاعر بالعربية قصيدة « الآن » على حد قوله فى « سبعون » أما رواية الديوان فإنها ليست الأخيرة . على أية حال يقول فى القصيدة :

غدا أعيد بقايا الطين للطين
وأطلق الروح من سجن التخامين
وأترك الموت للموتى ومن ولدوا
والخير والشر للدنيا وللدين
والبس العرى درعا لا تحطمه
أيدى الملائك أو أيدى الشياطين

لقد وفى نعيمه بقوله ، وكان لابد أن يفى استجابة لسنة الحياة ، فأعاد الطين إلى باطن الأرض ، وأطلق الروح من سجنها إلى بارئها ، وجاز حدود السمع والبصر ، ولعله أدرك « الآن » فى رحلته الأخيرة ما كان يتوق إلى إدراكه فى رحلته الأولى ◆

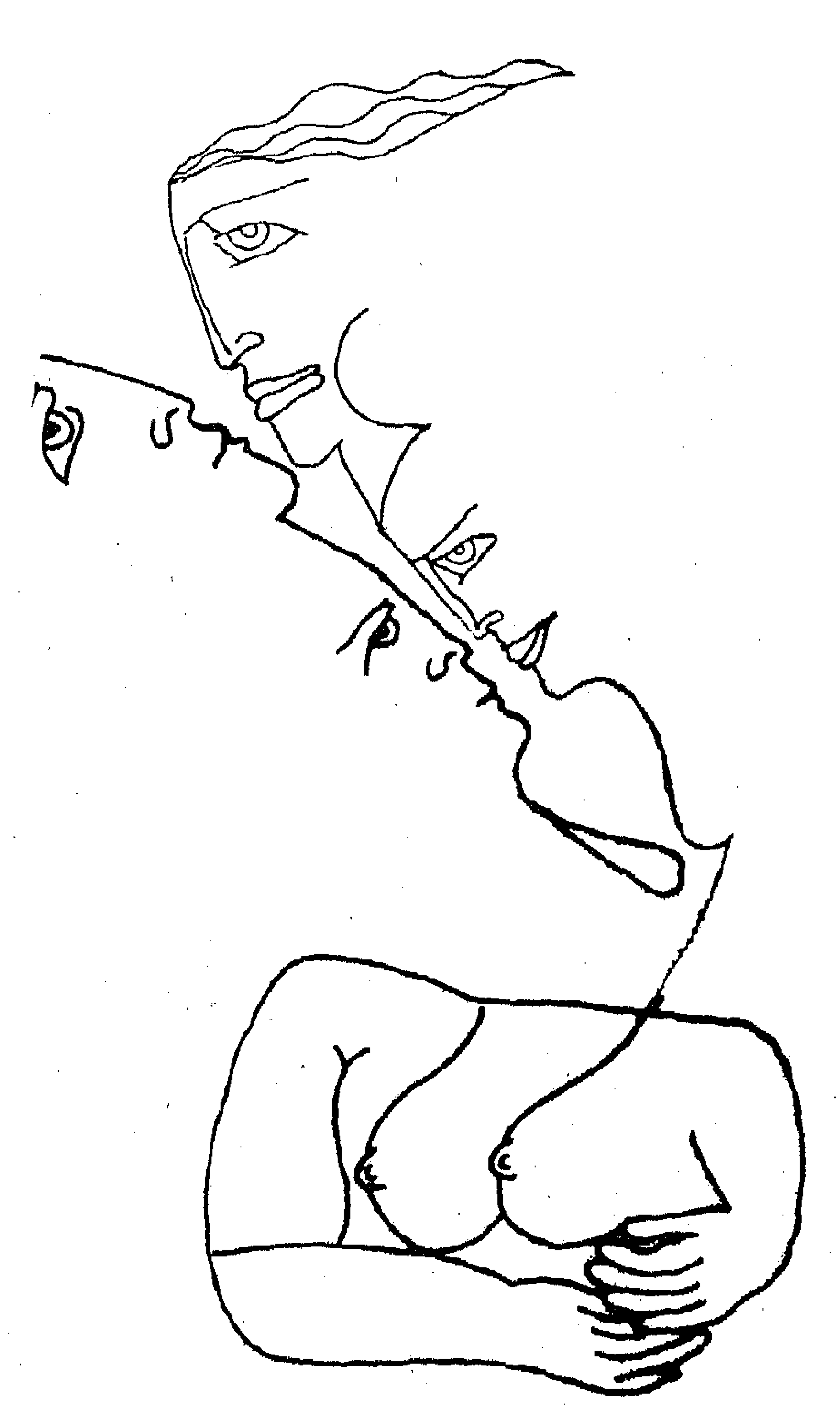




قصة

الأسياد

طارق المهدوى



وهو يسير بمحاذاة مصرف القرية فى طريقه إلى معرض الأدوات الكهربائية ، استرجع سمير كيف بدأت علاقته بصفية منذ كانت تلميذته بالمدرسة الثانوية وكتب لها على إحدى صفحات دفترها « أحبُك » فأجابته على صفحة أخرى « وأنا أيضاً » ، وبعد ذلك رتّبا سوياً أمكنة وأزمنة اللقاء . ونظراً لأن سمير ليس واحداً من أهل الطريقة التى ينتمى إليها الشيخ عبد الرحمن والد صفية ، ونظراً لأن العهد الذى ورثه أهل الطريقة عن الأجداد يعتبر مصاهرة الأغراب من المحرمات ، فقد رفض الشيخ عبد الرحمن طلب سمير بالزواج من ابنته رفضاً قاطعاً وسارع بتزويجها للشيخ عبد الرحيم لأنه واحد من أهل الطريقة رغم أنه قصير وبدين بشكل ملحوظ ، ترك الزمان بصماته عليه فى غير موضع ، له من الزوجات ثلاث على قيد الحياة غير اللواتى دفنهن بيديه ، وله من الأولاد والأحفاد بضع عشرات . خرج سمير من المعرض حاملاً صندوقاً خشبياً كبيراً مليئاً بالأجهزة والأدوات الكهربائية ، وفى جيبه نسخة من عهد الطريقة أعطتها له صفية بناء على طلبه بعد أن سرقتها من دولاب زوجها .

* * *

جلس أهل الطريقة القرفصاء على شكل دائرة تحيط بالشيخ عبد الله شيخ مشايخ الطريقة لضمان حسن الاستماع إلى حديثه عن واجبات العباد لإرضاء الأسياد ، وبينما هم يتداولون الشيشة فيما بينهم انقطع التيار الكهربائى فغرقت القرية برمتها فى ظلام دامس ، أعقبه صوت قوى لطبول

وحشية ، ثم اخترق الآذان رجع صدى قادم من قرار عميق بدا لكل شيخ أنه يجلجل فى أذنه بمفرده ، فارتعدت الفرائص وتداخلت صيحات الفزع المصحوبة بالبسملة والحوقلة والاستعاذة وتلاوة التمائم .

ــ بسم الله الرحمن الرحيم . . ولقد خلقنا الانسان من صلصال من حمأ مسنون والجان خلقناه من قبل من نار السموم . . صدق الله العظيم .

ــ الرحمة واللطف يا أسيادنا يا أهل الحضرة ، بماذا تأمرون عبادكم الضعفاء ؟

ــ نريد زوجة من الأنس لكبير الأسياد الأرضية مولانا طاروط ، يدخل بها فى الليلة الكبيرة ثم يعيدها إليكم لتدير شئونكم حسب أوامره الرشيدة .

ــ حصلت البركة يا أسياد ، والله لقد حلت علينا بركة مولانا طاروط .

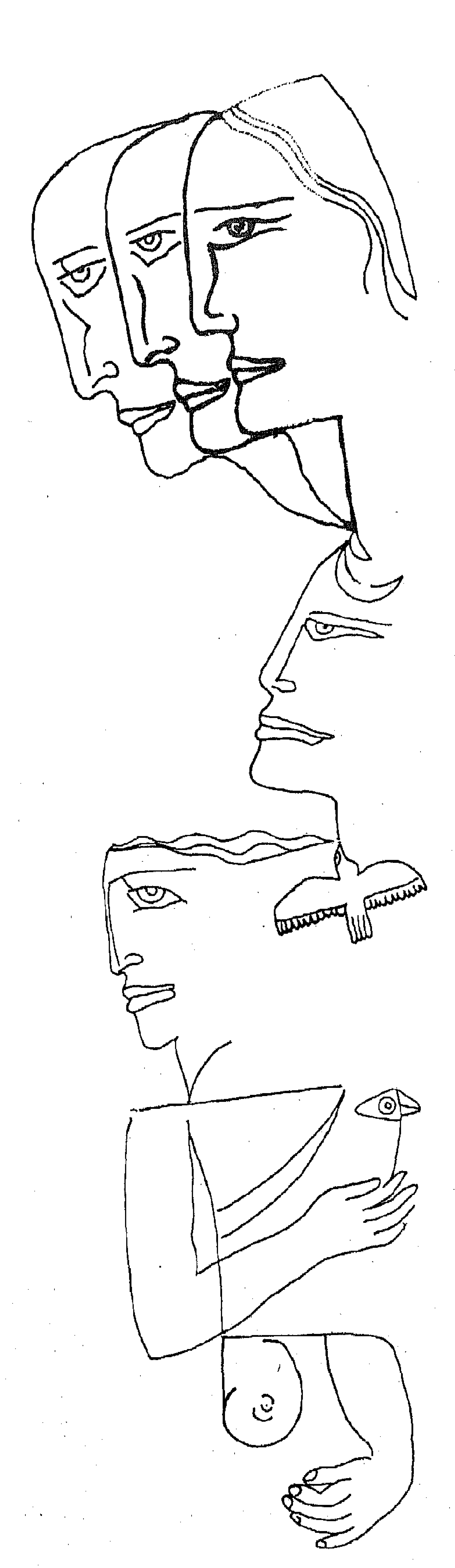
ــ بسم الله الرحمن الرحيم . . . قال عفريت من الجن انا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين . . صدق الله العظيم .

اهتزت الجدران مع قرع الطبول الوحشية قبل أن يسدل الصمت أستاره ، ولما عاد التيار الكهربائى .

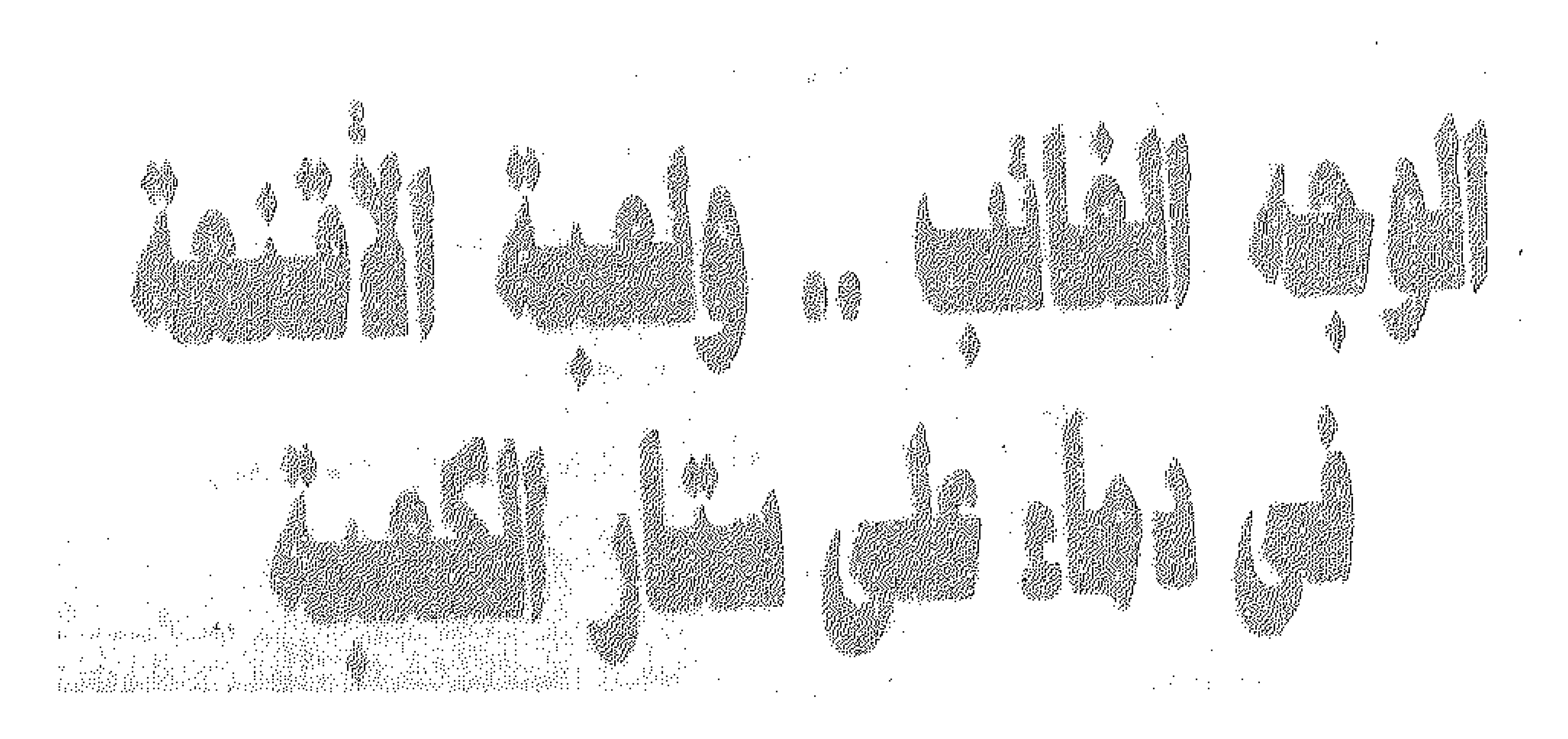
انفرط عقد الطريقة وذهب كل شيخ يحصى حريمه راجيا أن يكون الأسياد قد اصطفوه للمصاهرة ، فلما التأم الشمل اكتشف أهل الطريقة أن الأسياد اختاروا صفية زوجة لكبيرهم طاروط . وعملا بالنصوص الواردة فى العهد الموروث عن الأجداد فقد طلق الشيخ عبد الرحيم زوجته صفية لكى تحافظ على علاقتها الزوجية المباركة بالأسياد ، كما حظيت بلقب الشيخة الطاهرة ، وبعد أسبوع حلت الشيخة صفية الطاهرة بالمقام الذى كان قد تم أعداده خصيصاً ليليق باقامتها ، وشرعت فى استقبال العباد لترشدهم فى شئون دينهم ودنياهم .

* * *

بعد يوم عمل طويل زاد فيه عدد المريدين على الألف ، أتى بعضهم من على بعد عدة مئات من الكيلو مترات طمعاً فى الحصول على نصيب من معجزات الشيخة صفية الطاهرة فى شفاء العلل والعاهات وعلاج المشاكل والأزمات ، وبعد ان امتلأ صندوق النذور حتى آخره ، أغلقت صفية الكوة الصغيرة التى تطل منها على زائريها ودلفت إلى الداخل حيث خلعت عباءتها البيضاء الفضفاضة ، ثم أخذت تخلع ما تحتها قطعة تلو الأخرى وهى تلقى بكل منها فى اتجاه ، فلما عادت إلى سيرتها الأولى تسللت بهدوء شديد لتستلقى على الفراش الذى كان سمير قد سبقها إليه ◆







د . نهاد صليحة

فى مسرحيته الشعرية الأولى ، **الوزير العاشق** ، استخدم فاروق جويدة قناع التاريخ ليعلق على الحاضر وكتب مرثية موجعة فى ضياع فلسطين ، جسدها دراميا فى سقوط الأندلس . وكانت صراعات ملوك الطوائف هى المرآة القديمة جلاها الشاعر فانعكست على صفحتها الصراعات الحديثة التى مزقت أوصال الأمة العربية . واختار جويدة لمسرحيته الأولى هذه بنية أوبرالية ـ ملحمية مبتعدا عن الواقعية التاريخية ، وأضاف إلى بطله المحورى الملحمى ابن زيدون لمسة مأساوية إذ جعله أحد أسباب الانهيار رغم أحلامه وجهوده ونواياه الطيبة . أما ولادة فقد تحولت من شخصية تاريخية لها ملامحها المميزة وسيرتها المعروفة إلى رمز للوطن وللضمير الشعبى ، وكان أبو حيان الكورس المعلق على الأحداث ، المفسر خباياها ، المبرز دلالاتها . وعلى الطرف النقيض من ابن زيدون جاء ربيع رمزا للخيانة وفساد السلطة التى تمهد الطريق أمام قوى الاغتصاب الأجنبية .

وفى مسرحية جويدة الثانية ، **دماء على ستار الكعبة** يلمح القارىء خيوط اتصال تيمية واضحة بين التجربتين : فالتاريخ هنا قناع كما كان فى **الوزير العاشق** ، وسلام هو امتداد لأبى حيان ، وسعاد صورة مكثفة لولادة ، بينما ابن زيدون واحدا من أوجه الحجاج ، وربيع وجها آخر . أما صراع السلطة المدمر العقيم بين ملوك الطوائف فى النص الأول فيتردد هنا فى صراع ثالوث الوزراء ويحمل نفس الملامح الكاريكاتورية ، والرنة الفكاهية الساخرة .

وقد تقود خيوط التواصل التيمية هذه بين النصين إلى خلق انطباع زائف بتماثل بنيتهما ، خاصة وأن **دماء على ستار الكعبة** تبدأ على مستوى الاسقاط التاريخى على الحاضر من حيث انتهت **الوزير العاشق** وتستأنف قراءة التاريخ بعد سقوط فلسطين . **فالوزير العاشق** تنتهى بانهيار الاسلام فى الاندلس ، وصمت الصلاة فى مآذنها ، بينما تبدأ **دماء على ستار الكعبة** بانهيار حصن الاسلام فى مكة ، التى تصبح رمز الأمة العربية ، وذلك بأيدى قائد من أبناء العقيدة ، لا عدوا من خارجها . وكأن فاروق جويدة يستكمل فى نصه الثانى قراءته الرمزية المقنعة الخاصة فى التاريخ العربى المعاصر فى الحقبة الانتقالية العنيقة المتأزمة التى تلت سقوط فلسطين ، والتى عاصرها جيله .

ورغم أوجه التشابه العديدة بين المسرحيتين إلا أن **دماء على ستار الكعبة**

تتميز ببنية دلالية مركبة ثرية ، تمثل تطورا ملحوظاً فى شعر جويدة المسرحى ، وتكشف عن وعيه المتزايد بالبعد المسرحى الخالص فى الدراما الشعرية ، أى بخصوصية المسرح وامكاناته كوسيط فى عملية الاتصال ، ويتجلى هذا الوعى فى الجدلية المسرحية الصرفة التى ينبثق منها النص فى مجموعه ، وهى جدلية الوجه والقناع ، أو جدلية التقنع ، كما يتضح فى المساحة الواسعة التى يتيحها النص للابداع الاخراجى .

وإن فكرة التقنع التى تمثل جوهر العملية المسرحية (بأعتبارها اولا وأخيرا لعبة أقنعة) هى مصدر الإلهام فى هذا العمل ، فالشاعر هنا يستلهم المسرح فى تشكيل رؤ يته تشكيلا فنياً كما فعل شعراء كثيرون من قبله ، وعلى رأسهم شكسبير ويبدو أن فكرة الوجه والقناع قد شغلت جويدة سنين طويلة قبل أن يكتب مسرحيته هذه . ففى ديوان **شىء سيبقى بيننا** نشر عام ١٩٨٣ – أى قبل كتابة المسرحيه بأربعة أعوام أو يزيد ، وبعد اتمام **الوزير العاشق** بعامين ، يجد القارى قصيدة سيريالية الطابع تطرح رؤ ية للضياع فى أطار جدلية الوجه والقناع . فالقصيدة (التى تحمل عنوان **وضاعت ملامح وجهى القديم**) تصور فنانا فقد هويته وغابت حقيقته فى زمن القهر والخوف واللامبالاة، فى زمن

يعيش بزيف الكلام
وزيف النقاء . . . وزيف المدائح

ويترجم جويدة فقدان الهوية إلى صورة تحطم الوجه وانطماس الملامح وصمت اللسان . وينطلق الفنان فى تجوال طويل بحثاً عن الوجه الضائع ، وفى رحلته وسؤ اله يلتقى بملامح مبعثرة فى ذكريات الناس ، ويتحول الوجه الضائع إلى رمز متعدد الدلالة يجمع بين الحلم والاسطورة . لكن السؤ ال يبقى :

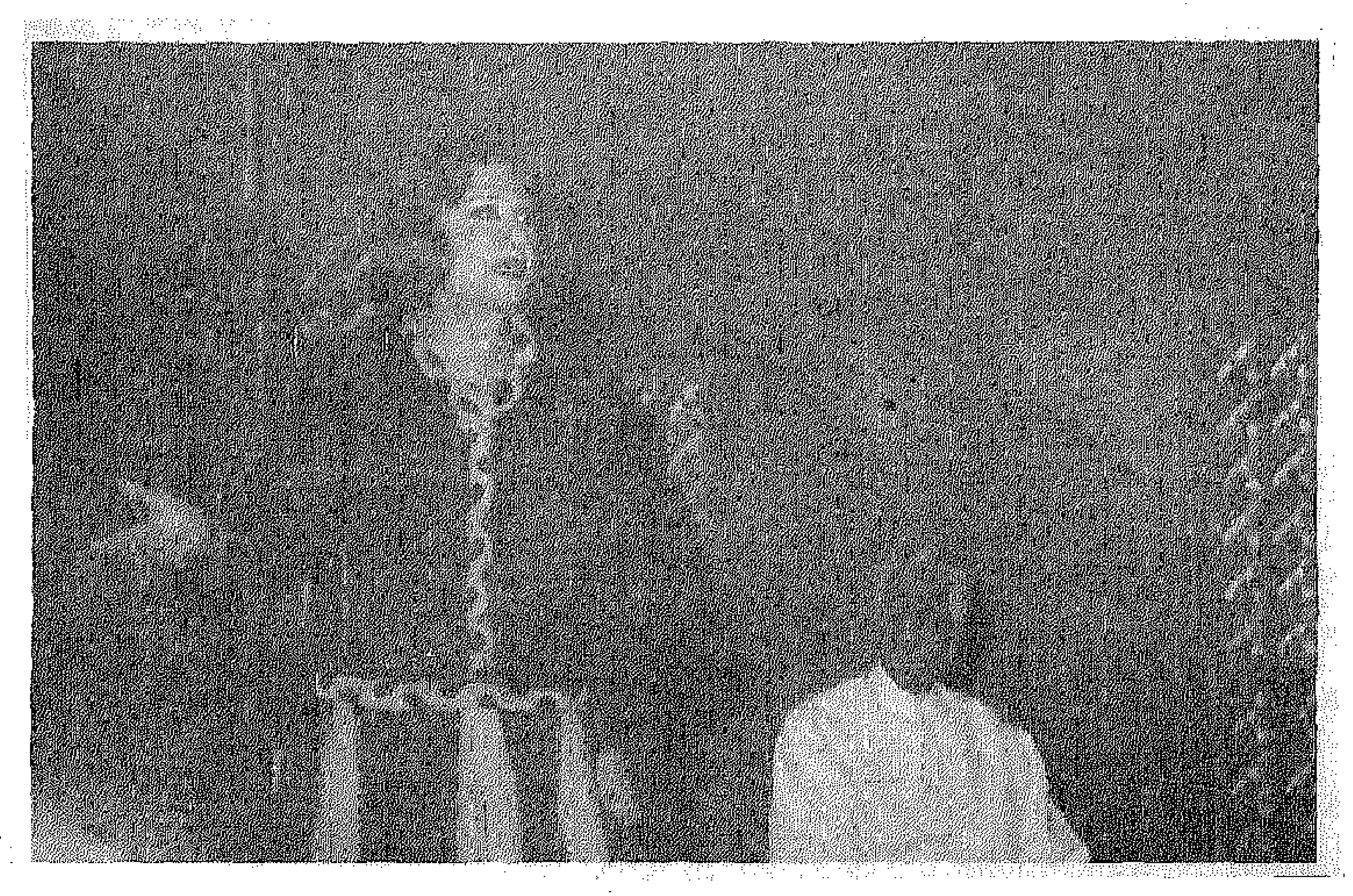
ترى أين وجهى . . . ؟

ويقرر الفنان فى النهاية أن يستعيض عن الوجه المفقود بقناع مرسوم ، فيحضر « لونا وفرشاة رسم » ، وإذ ينهمك فى رسم القناع يبدأ فى التذكر ، وتتحول العملية الفنية من عملية تزييف واختلاق لقناع يخفى الفراغ ، إلى عملية استكشافية تقود إلى الحقيقة . والحقيقة التى تتكشف للفنان هى حقيقة الابداع التى تحرره من سجن الذات والبحث عن وجهه القديم ، ومن سجن الزيف فى زمنه العقيم ، وتطلقه حرا يؤكد وجوده الحقيقى من خلال فنه فتتوحد ذاته بالعالم ، وتتجسد ملامحه « على كل باب » و « فوق المآذن/ فوق المفارق . . . بين التراب » ، و « وسط السحاب » .

وإن الفنان فى هذه القصيدة يعثر على وجهه الحقيقى من خلال القناع المرسوم ، وهو ينطلق فى رحلة بحث دائرية تنتهى باكتشاف شبه أوديبى ، فالفنان يبدأ بالبحث عن حقيقته الإنسانية فى الواقع والحلم والأسطورة وينتهى باكتشافها فى حقيقته الفنية.

وهكذا الحال فى مسرحية **دماء على ستار الكعبة** . فالفنان فاروق جويدة يبحث عن الحقيقة المتمثلة فى وجه عدنان الغائب ، بدلالاته المتعدده ، وسط عالم من التقنع والأقنعه ، وينتهى باكتشافها فى كل الأقنعة وخاصة فى قناع الحجاج . وتتخذ رحلة البحث فى المسرحية ، كما فى القصيدة ، التى تبدو وكأنها خطة كروكية للمسرحية ، أو بروفة مختصرة لها شكلا دائريا ساخرا يذكرنا بالفورمة البوليسية ، ودراما التحقيق والبحث الساخرة الدائرية التى ابتدعها سوفوكليس فى مسرحية أوديب لأول مرة . إن أوديب يبدأ بالبحث عن مجرم تسبب فى اللعنة التى نزلت على المدينة وذلك على المستوى الواقعى ، ويمضى البحث من خلال الرسل وشهادة الشهود ، وينتقل من مستوى الجرم الواقعى (قتل الملك لايوس) إلى مستوى الجرم الميتافيزقى (معارضة الأقدار) ، لتنتهى المسرحية باكتشاف أن المحقق الباحث عن الحقيقة هو المجرم الذى تسبب فى الطاعون ، وهو الثائر المعارض للقدر الذى يجرى البحث عنه . وفى مسرحية **دماء على ستار الكعبة** نجد حبكة ، أو هيكلا سرديا مماثلا . فالحجاج يبحث عن ثائر خارج على القانون ، ومحرض للناس على الثورة ، يدعى عدنان ، ويتمخض البحث عن تحقيق وتعذيب ومحاكمة وشهادة شهود - وهى المسارات المألوفة فى الدراما البوليسية ، ثم يفضى التحقيق إلى أكتشاف مثير وهو أن المحقق هو المجرم نفسه ، أى أن الحجاج الحاضر هو عدنان القديم الغائب .

وكما تنتقل بنا رحلة بحث أوديب مستوى الواقع الراهن فى طيبة إلى المستوى الدينى أو الميتافيزيقى ، لتتحرك رحلة بحث الحجاج على مستويات عدة متكاملة ، فى فضاء درامى تمتزج فيه كل الأزمنة والأمكنة ، تنتظمها جميعا جدلية الوجه والقناع . فعلى المستوى الفلسفى مثلاً تفرز جدلية الوجه والقناع جدلية المطلق والنسبى ، أى جدلية الفكرة المثالية الكاملة فى المطلق أو التجلى النسبى الناقص للفكرة فى التاريخ . ويفرز الجدل بين المطلق والنسبى جدل الأسطورة (المفسرة للوجود وقوانينه) ، والتاريخ بأحداثه الواقعية وأمكنته وتواريخه . وعلى مستوى آخر تتحقق جدلية الوجه والقناع فى



جدلية العقل والجنون ، إذ نجد طرفى الصراع المحورى فى النص وهما الحجاج وسعاد يتهمان بالجنون فى مواقع عديدة فى النص ، وعلى مستوى اللغة نجد تقابلا بين الشعر الحقيقى والشعر الزائف فى مديح الشعراء ولغو الوزراء .

لقد أقام فاروق جويده فى الوزير العاشق جدلا بين الماضى والحاضر فى إطار صيرورة التاريخ . ونحن نلمح نفس الجدل فى دماء على ستار الكعبة ، لكنه جدل فرعى هنا ولا يمثل محور هذا النص الذى يتشكل فى المساحة الضبابية الغامضة بين التاريخ والاسطورة ، بين الزمن واللازمن ، بين الواقع والرمز ، وبين المعانى وتجسداتها الملموسة . فالمسرحية تبدأ بحادث جلل ، هو هدم الكعبة ، يحوله جويدة من حادثة تاريخية ترتبط بزمن ومكان محدد إلى حدث رمزى يؤذن بنهاية عالم وبداية آخر ، بنهاية عالم الحقيقة والمثل العليا ، وبداية عالم الزيف . ويحقق جويده هذا التحول الرمزى لحادثة هدم الكعبة فى البداية عن طريق القصص التى ينسجها العامة حول الحجاج والتى يلح عليها عنصر الخرافة ، وعن طريق الإشارة إلى أزمنة تاريخية أخرى . ففى الافتتاحية يصيح صوت : « هل جاء كسرى . . أو ترى قد جاء عام الفيل ؟ » ويرد صوت : « قد جاء عام الفيل » ، ويضيف صوت : « هذا هرقل جاء يغتصب الربوع الطاهرة » .

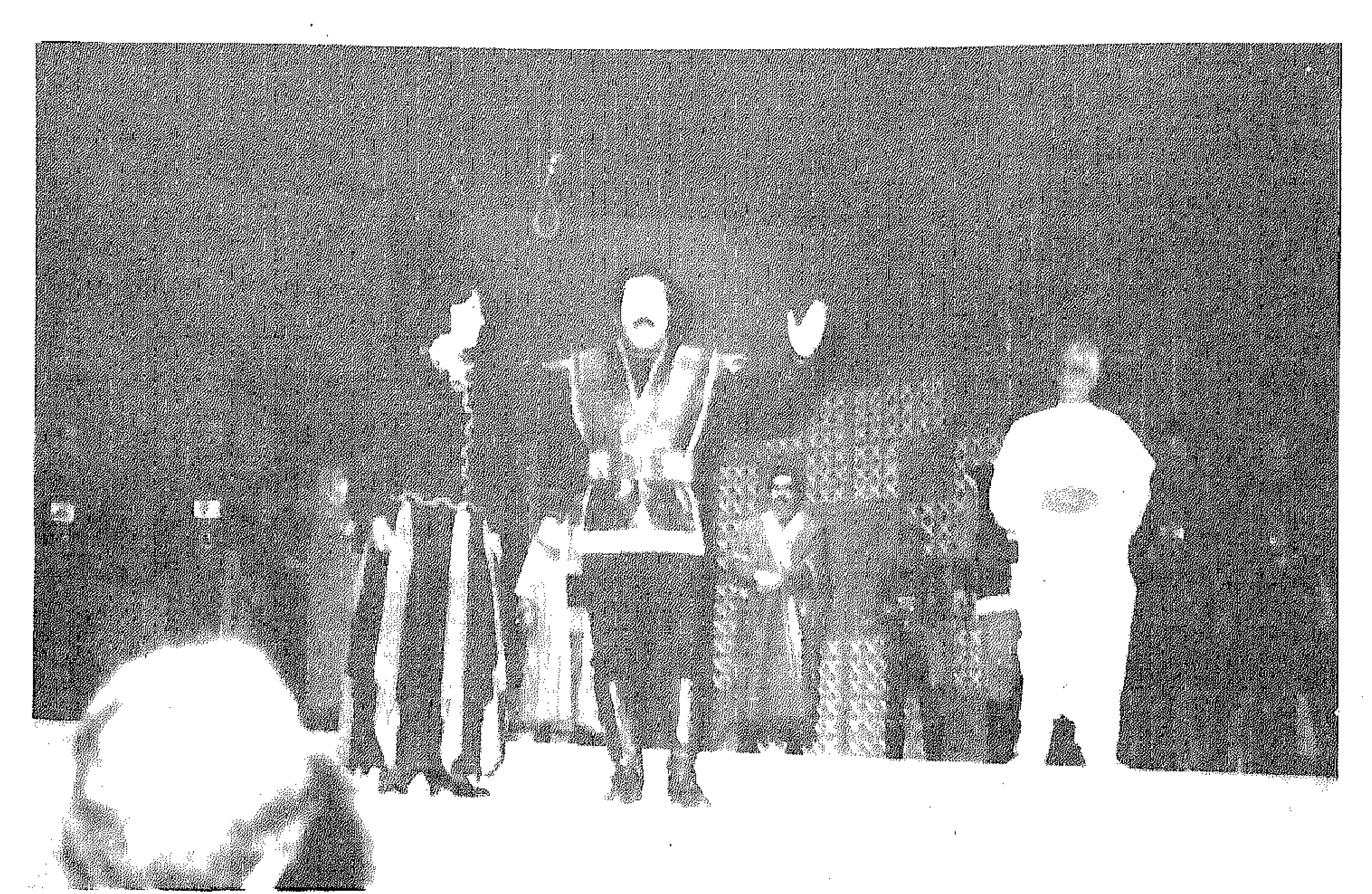
وبعد هذا التحول الرمزى للبداية الذى يفرز التقابل بين عالم الحقيقة المتمثل فى الكعبة ، وعالم الأقنعة بعد هدمها ، يشرع جويدة فى بناء مستويات النص المتعددة ليطابق عالم الحقيقة بعالم الأسطورة عن طريق سعاد إلتى تستدعى فى آن واحد مريم العذراء ، وإيزيس الباحثة عن زوجها فى كل مكان ، وإلهة الأرض فى أساطير الاخصاب الوثنية ، وعن طريق عدنان الذى يمثل روح الوجود ، وجوهر العدل واليقين ، ثم يجسد جويده عالم الأقنعة فى صورة اللعبة السياسية السلطوية المتجددة دوما على مر التاريخ ، فيصبح التاريخ « سركا » ـ وهى استعارة ترد فى متن النص ، ويصبح الحجاج قناعاً يلخص كل التجليات الزائفة الناقصة لوجه الحق والعدل ـ وجه عدنان ، ورمزاً لكل الغاشمين على مر التاريخ . وبعد أن يتحول التاريخ إلى سرك يعرض لعبة السياسة التى تقوم على الزيف والتقنع ، والتى تمارس الجنون باسم العقل ، وتتحول الأسطورة إلى موطن الحقيقة والعقل ، الذى يسميه المتقنعون جنونا ، تكتسب المسرحية بعديها السياسى والفلسفى .

وإذا كان نص فاروق جويدة يتقدم فى مسار دائرى على مستوى الحبكة أو الهيكل السروى ، ويطرح عدداً من الجدليات المضمونية التى تفرز بعديه الفلسفى والسياسى ، إلا أن ثمة جدلية بنائية محورية تنتظم شكله ومضمونه ، وهى جدلية الوحدة والتعدد ، أو التكاثر عن طريق تعدد الخلايا وانقسامها (proliferation) . فالحجاج الماثل أمامنا على خشبة المسرح هو عدد من الأقنعة الزائفة : للحجاج التاريخى ، ولعدنان ، ولعبد الناصر . وقناع الشعر الزائف يتوالد ويتكاثر فإذا بنا إزاء ثلاثة شعراء ، وهناك أيضا الوزراء الثلاثة ، ثم الشهود الثلاثة ، ثم أقنعة عدنان الثلاثة الزائفة التى يرتديها الوزراء ، ثم نجد فى نهاية المسرحية التجليات الصادقة لوجه عدنان فى الأصوات الثلاثة الصائحة من الصالة « أنا عدنان » . وبين التجليات الصادقة المتعددة ، للوجه الواحد ، والأقنعة الزائفة المتكاثرة التى تخفى وجه الحقيقة لتحقيق معنى النص ومبناه .



سميحة ايوب

وفى ضوء هذا التحليل الموجز لنا أن أنسب صيغة مسرحية لتنفيذ هذا النص على خشبة المسرح هى صيغة المسرح المسرح التى تشير اليها بوضوح الاستعارة المسرحية الصرفة التى ينبثق منها العمل ، وهى أستعارة الوجه والقناع ، كما تشير إليها صورة « السيرك » التى ترد فى النص ، وتوحى بها مفارقة العقل والجنون . لكن المخرج الفنان هانى مطاوع لم يختر أن يسلك هذا السبيل فى عرضه الذى قدمه على خشبة المسرح القومى ومثله فريق رائع من صفوة فنانى المسرح فى مصر على رأسهم سميحة أيوب ويوسف شعبان . لقد التزم هانى مطاوع فى الجزء الأكبر من العرض بالإطار التاريخى الذى يوحى به اسم الحجاج ، متناسيا أن الشخصية التاريخية فى النص ليست سوى قناع ضمن أقنعة كثيرة ، فأحالنا إلى التاريخ على حساب البعدين الاسطورى والمسرحى للعرض ، مما جعل البعض يبحثون عن شخصية الحجاج التاريخية ويغضبون حين لا يعثرون عليها . ولم يقتصر الاطار التاريخى نوعا ، الواقعى نوعا ، على الديكور والملابس ، بل تخطاهما إلى الحركة واسلوب التمثيل فكان الالقاء فى مجموعة إمّا واقعياً أو خطابياً وكذلك كانت الحركة . لقد كنت أتمنى لو أدرك المخرج أن مفارقة العقل والجنون هى مفتاح دورى سعاد والحجاج وأن عليهما أن يشكلا دوريهما فى اطار هذه المفارقة الموحية الكثيفة الدلالة . لكنه ترك سعاد قابعة فى منطقة الأداء الواقعى الذى يعلو حينا فيصبح خطابة . ورغم حرارة السيدة سميحة أيوب وقدرتها الفذة على اقناع المتفرج بصدق ما تقول ، وعلى عزف شتى الانفعالات والمشاعر على أوتار صوتها العذب الرخيم ، إلا أن تجاهل بعد الجنون فى أدائها للدور أضر بالشخصية وأفقدها طاقة ايحائية هامة . إن شخصية سعاد فى النص المطبوع هى إيزيس ، والأرض الأم ، والأم العذراء ، لكنها أيضا تستدعى إلى الذهن أوفيليا التى جنت حين قتل حبيبها والدها ، فحملت زهورها ومضت تغنى حينا لحبيبها الغائب ، وحينا لوالدها النائم فى الأرض الرطبة الباردة . كذلك تستدعى سعاد واحدة من شخصيات الروائى الانجليزى دكينز الشهيرة وهى شخصية مسز هافيشام



فى رواية التركة العظيمة المنتظره (Creat Expectations) تلك السيدة العجوزه التى اختفى حبيبها يوم زفافها فاحتفظت بمأدبة العريس وثوب الزفاف سنين طويلة حتى بلى الثوب واصفر لونه ، وغطى المائدة والطعام المتعفن نسيج العنكبوت . ولم تساهم الحركة المسرحية التى رسمها هانى مطاوع لبطلته بأى درجة فى كسر النمط الواقعى الخطابى للأداء ، وكان الجمود والفقر طابعها العام . ولا أدرى لماذا جعل هانى مطاوع سميحة أيوب تدخل إلى المسرح حاملة ثوب الزفاف فى صندوق وكأنها تلميذة تحمل حقيبة مدرسة ، أوذات الرداء الأحمر تحمل صندوق الطعام لجدتها ؟! ولا أدرى لماذا جمدها وسط المسرح فى مواجهة الجمهور فى مشهدها الأول الذى تناجى فيه عدنان ، وجمد المجموعة خلفها فى شكل هلال - وكأنه يرسم علما يحوى هلالا ونجمة وحيدة . وربما كان النص مسئولا بعض الشىء عن الرنة الخطابية التى شابت أحاديث سعاد فى بعض المواقع إذ جاءت تتسم بتكرار وحدات الايقاع تكرارا منتظما يفتقد التنوع اللازم للحديث الدرامى ، وبتكرار بعض الصيغ اللغوية والمعانى كأن تقول سعاد مثلا فى المشهد الأول فى الجزء الأول من المسرحية « لكنه والله أبعد من بعيد » . ثم تعود بعد ثلاثة أبيات لتقول : « لكنه والله أبعد ما يكون » . أو أن تقول فى نفس الموقع : « عدنان فى عمرى رجاء/عدنان فى قلبى صباح » . وكنت أتمنى لوجسد جويده جنون سعاد فى بنية النظم وإيقاعاته بدلا من الاكتفاء بتقريره إذ كان من شأن ذلك أن ليساعد بطلته على تنويع الأداء والهروب من غنائية وخطابية النمط الايقاعى الرتيب المتكرر . ولو أن ذلك لا يعفى المخرج والممثلة من المسئولية ، فقد شاهدت الممثل الانجليزى توم مورتنى يؤدى شعرا مماثلا ويضفى عليه إيقاعات الحديث العادى . وكذلك فعل هنا ممثلنا المسرحى العظيم يوسف شعبان . لقد غزل يوسف شعبان خيط أداء ذهبى يمزج الجد بالهزل ، والتقمص بالتمسرح ، والصدق بالطاووسية ، فحقق مفارقة الوجه والقناع ، والعقل والجنون الكامنة فى دوره . أما ابراهيم الشامى فقد جاء أداؤه رصينا تقليديا كما عودنا وكأنه ضل الطريق إلى مسلسل دينى تلفزيونى . وتألقت مفارقة الوجه والقناع فى أداء خالد الذهبى ومصطفى كمال لدوريهما كتجليات صادقة لوجه عدنان ، وفى أداء محمد الشويحى ، وعلى قاعود ، ومحمد أبو العنين لأدوارهما كأقنعة زائفة . لقد كان مشهد الشهود الثلاثة والأقنعة الزائفة الثلاثة أفضل مشاهد العرض وأقواها إذ جسد الأول البعد الأسطورى والدلالة الفلسفية للوجه ، بينما أبرز أسلوب الطرح الكاريكاتورى ، واطار صندوق الدنيا فى المشهد الثانى فكرة التقنع الكامنة فى النص ، وبلور دلالاتها السياسية والفلسفية معا . وكم كنت أود لو لم يؤخر هانى مطاوع إدخال صيغة اللعبة المسرحية إلى عرضه حتى الجزء الثانى ، فقد ظلت هذه الصيغة المحورية حاضرة على مستوى الكلمة ، غائبة على مستوى التجسيد المسرحى من أداء وحركة واضاءة وديكور حتى الجزء الثانى ، وذلك رغم جهود يوسف شعبان ووزرائه الثلاثة فى انقاذها من الغرق فى بحر الخطابة والواقعية .

وأخيرا ، ورغم اعترافنا بالجهد الكبير الذى بذله المخرج الشاب الفنان ، ورغم احترامنا لموهبته ، لايسعنا إلا أن نسجل احتجاجا شديدا على مشهده الافتتاحى الذى اتسم بالبرودة الشديدة والافتعال رغم ما يتيحه من فرص الابداع للمخرج . لقد جاء سرياليا أو حتى تقريريا حماسيا . لقد رأينا فتاة ترتدى الكعب العالى وتتهادى على المسرح فى ثوب برتقالى فاقع لامع لتخبرنا بأن الكعبة قد هدمت ، ورأينا سلام فى ثوبه الأبيض الناصع يخاطبها فى ثبات - حركى وصوتى - وهدوء قاتل - وكنت أتوقع أن يتصرف المخرج فى هذا المشهد تصرفا اخراجيا ابداعيا ، فهو مشهد يصور - كما ذكرت آنفاً - انهيار - عالم وبداية آخر ، ويوحد الحجاج بكسرى ، الجبار التاريخى ، وهرقل ، الجبار الاسطورى .

أما موسيقى العرض والحانه فقد صممها الفنان الموسيقار سليمان جميل ، وكانت فى مجموعها تصورية الطابع ، حماسية تحريضية فى الأغنية الأخيرة . ورغم جمال الموسيقى وجدتها الصوتية التى تنبع من تركيزها على آلات النفخ إلا أنها لم تلعب دورا درامياً فى ابراز دلالات النص ومستوياته ، فظلت موسيقى جميلة تفتقد الالتحام مع خشبة المسرح .

ورغم كل انتقاداتنا للاخراج يبقى هذا العرض عرضنا جيداً نظيفاً مخلصاً يساهم فى بناء صرح المسرح الشعرى فى مصر ، ولو أنه يظلم نص الشاعر ◆



دماء الكعبة فى التطبيق الفنى

د. كمال عيد

فى مسرحية « دماء على ستار الكعبة » التى ألفها شعراً الشاعر الشاب فاروق جويده واخرجها د. هانى مطاوع يتقابل التطبيق الفنى عند اخراج المسرحية بقوانين أدبية وفنية . ولا يمكن أن تتم مراحل الاخراج الفنى فى مثل هذا النص الشعرى دون تحديد وجهة نظر ، هى ما نسميها (خطة الاخراج) .

ا ـ قانون المسرح الشعرى ..

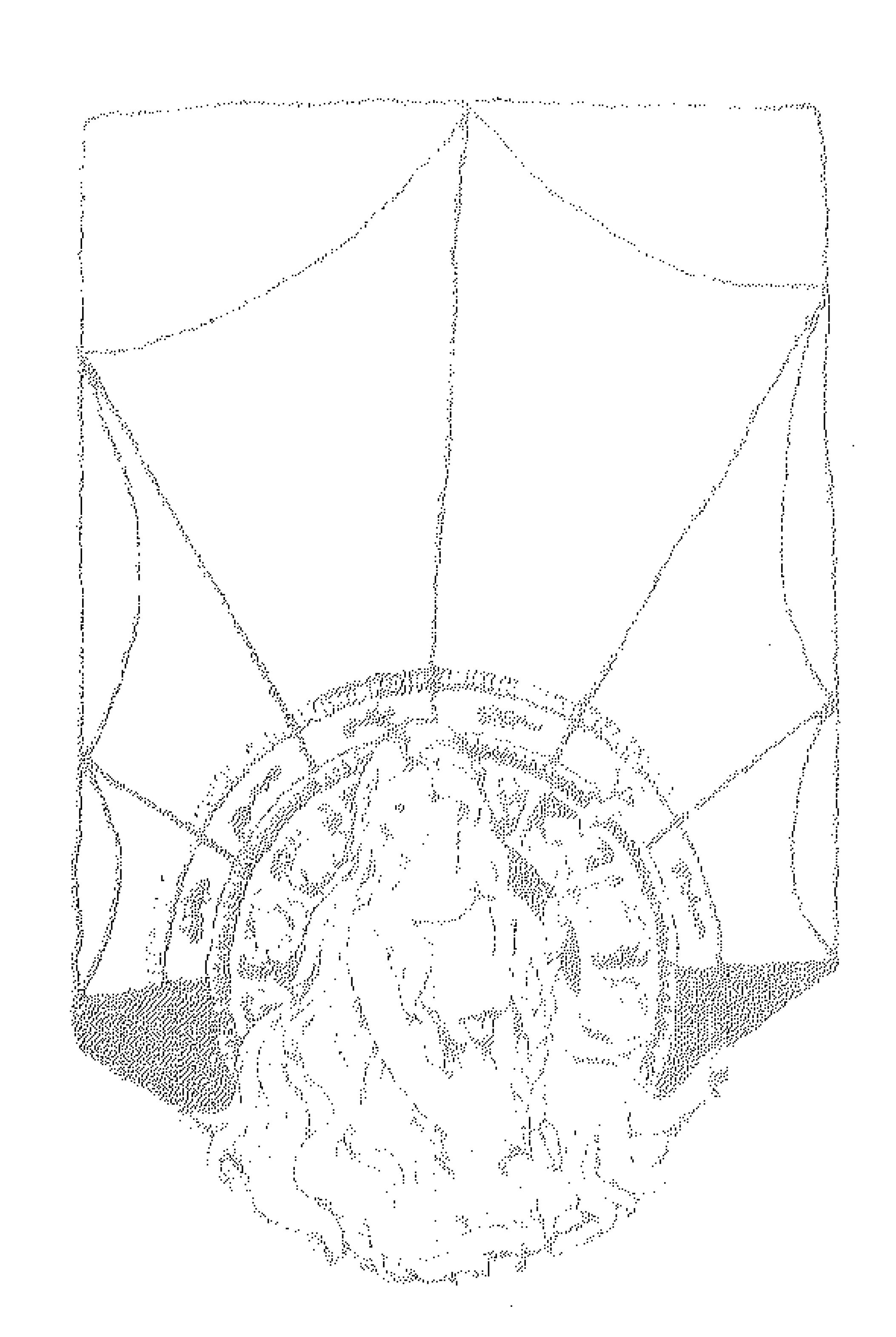
وأعنى به (الطريقة) التى يتناولها أو يختارها المخرج عند تعرضه فى المسرح لمسرحية كُتبت بالشعر ، وخاصة إذا كان الشعر من النوع المقفى ذى الأوزان والتفاعيل التى جاءت بها وحددتها قواعد لغتنا العربية الأم .

فمرحلة (الوقْف) ، أى الأماكن التى يقف عندها الممثل ليستنشق الهواء الذى يُعينه على متابعة الحوار . هذه الأماكن تختلف اختلافاً كبيراً فى المسرحية أو الدراما الشعرية عنها فى المسرحيات أو الدرامات المكتوبة نثراً . فمن المعروف طرب العرب للشعر ، إذ معه هُمْ يميلون يميناً ويساراً من جرّاء نشوة الايقاع . وهذه النشوة فى حدّ ذاتها إحدى العوامل الهامة فى سقوط المسرحيات الشعرية ، خاصة إذا ما كانت تجربة الشاعر بالمسرح الشعرى تجربة قصيرة أو غير متأنية . فالدراما تُحتّم بمعرفة قواعدها وأصولها الاعتناء بأماكن الوقف . وكل ذلك يتحدد فى زمن سابق على زمن أخراج المسرحية الشعرية ، أى عند كتابة النص الشعرى فى الدراما .

ب ـ الالقاء فى المسرح الشعرى ..

وأقصد بالالقاء (فن الأداء التمثيلى ، أو فن الممثل فى المسرح الشعرى . والمسرح (فِعْل) كما يقول أرسطو . والفعل لا مفر من حدوثه على المسرح واقعاً حياً ، سواء كانت الكلمة شعرية أم نثرية . لكن تظل مشكلة هذه الكلمة ، ومن ثَمّ العبارة ، فالجملة ، شعراً حياً ومتألقاً فى الوقت ذاته . فما العمل إذن حيال هذه القضية ؟ .

يسعى المخرج بقدر ماوسعه من حيلة ، وبقدر طاعة ممثلين الذين لا يتعاملون إلا نادراً مع المسرح الشعرى ـ كما فى العالم أجمع ، يسعى إلى (تخفيف) ، حدّة الوزن الشعرى ، وبشرط المحافظة على المعنى سواء كان أدبياً أم فكرياً . وما نسميه فى المهنة المسرحية (تكسير) الايقاع الأدبى فى الشعر . ولا أقصد بالتكسر المساس بالنص الشعرى أو التعدى على نظمه وشعريته وأصوله وقواعد الخيال فيه ، أو مسّ الابتكار الذى وضعه الشاعر تصميماً لدرامته الشعرية . لكننى أعنى دقة (القياس) وما



يُسمى علمياً بـ (المتريّة) METRIC SYSTEm ، والتى من شأنها العمل على ضبط الميزان فى الآداب والفنون ، وقياس الفنون المختلفة ، وكذا الايقاع ، والنّظم الداخلى . والمترية هذه ليست بدعة جديدة أو عصرية . فقد نشأت فى العصر القديم ، كما استُعملت فى موسيقى القرون الوسطى ، وكذلك فى الرقص ، على اعتبار التداخلات الفنية التى تدخل فى هذين الفنّين . وإذن فلا مناص من استعمال المترية فى المسرح الشعرى لتغليب الايقاع الدرامى على ايقاع النص الأدبى الشعرى ، وفى ميزانٍ غاية فى الدقة ، يعرفه ويحسّه المخرج المسرحى الواعى . والدليل على التقيد بالدقة أن المترية بمقاييسها العلمية التى عُرفت بها ، نجدها تختفى تماماً فى المسرح الرومانتيكى إبان القرن التاسع عشر الميلادى ، وسط درامات تستلهم الخيال ويتصور وتصوّر الأحلام وتغوص فى عالم الفروسية والبطولة الخارقة ، بين حرية وطبيعة رومانسية لم يعرفها المسرح من قبل . وهو التيار الذى تضاد تضاداً كاملاً مع التيار الكلاسيكى آنذاك .

يكتب الشاعر المسرحى درامته الشعرية وفق أبيات ونظام أدبى شعرى خاص ، وجيد بطبيعة الحال كما عند فاروق جديدة . ويتحتم على المخرج أن يغض النظر عن وقفات وانتهاء آخر البيت فى الشعر قدر إمكانه ، ليخلق وقفات جديدة ، تكاد تجعل فن الأداء التمثيلى إلقاءً نثرياً موقّعاً . بُغية الاعلاء من شأن الموقف الدرامى ، والاقتراب من التأثير الدرامى وليس التأثير الأدبى الشعرى . وطالما يلتزم المخرج بالمترية التى سبق الأشارة إليها ، فلا خطر على النص الشعرى من هذا الأجراء فى قاعدة (الأداء التمثيلى) عند الممثلين فاذا ما فعل المخرج ذلك ، أعاد صياغة (الوقف) ، فى المسرحية الشعرية ، وما هو من الأهمية بمكان فى حركة المسرحية بعد ذلك ، وتطورها ناحية الأداء الفنى المتميز .

جـ ـ كبح الجماح ..

يتمتع الأدباء والشعراء والفنانون فى العالم أجمع بحساسية مفرطة تجاه الكلمة واللون والمذاق والرأى الفنى . هذه طبيعة وظاهرة حقيقية ، وصحية فى الوقت ذاته .

ومن هنا يأتى شعور الفنان الممثل فى المسرحية الشعرية باحساس ذى اتجاهين . الاتجاه الأول إحساس الفنان بالكلمة الشعرية بكل ما تحمله من صورة وخيال وبلاغة وايقاع وموازين وقافية . والاتجاه الثانى إحساس المهنة ، وأعنى به (فن التمثيل) ، ومن حق الممثل أن يُحس بالاحساسين ـ المتناقضين ـ فى وقت واحد ، بل إن هذا الوعى الحسّى منه بالاتجاهين ، لهو دليل على يقظته وحبه لمهنته ومحاولاته أو تفانيه فى أداء وتمثيل الدور على الوجه السليم والكامل .

هذا الشعور بالاحساسينسالمشار إليهما آنفاً . . إلى ماذا يُوصّل ؟ وإلى أين يقود الممثل فى المسرح الشعرى ؟ . سواء أحسّ الممثل بالاحساس الأدبى الشعرى الأول ، أو تفانى فى إبداع وإبراز الاحساس الثانى الخاص بإجادة فن التمثيل ، أو بهما معاً ، فان الأمر يصل إلى ما يُسميه علماء المسرح (المبالغة فى فن التمثيل) OVER ACTING . والمبالغة التى تخرج بالانفعال والأحساس تارة ، أو بالصوت أو الحركة التى تُماثل الانفعال تارة أخرى ، ليست عيباً كبيراً فى المهنة . فكبار الممثلين فى العالم وعندنا يقعون فى هذه المبالغة ، ولا يعيبهم الكثير من هذه الأخطاء المهينة ، اللهم إلا إذا كانت المبالغة حادة وغليظة ، أو كانت خارجة عن نطاق ومنسوب المنطق أو العقل أو المعقول . .

وأمام هذه الطبيعة الغريبة للمهنة ، كيف يمكن السّير بالشعر فى المسرح ناحية العلمية فى الفن ؟ وحتى لا نصل أو نقترب من مرحلة المبالغة ؟ .

إن « كبح الجماح » هو الحل الأمثل . خاصة عند كبار الممثلين الذين يتمعتون بصوت رخيم جميل ، يسمعونه بالتأكيد أثنا تمثيلهم وساعة ممارستهم المهنة ، فيُعجبون بأنفسهم ، ويطربون (نفسياً) لسماع أصواتهم ، تجلجل وتتألق نبراتها وتوناتها ، فيزيد انفعالهم الصادق (أتوماتيكيا) ، وهم لا يدرون أنهم أثناءها يتجاوزون حدود الدور ، ولا ينتبهون إلى حدود الصوت وجَرْسِه ، فينطلقون غير عائبين إلا بارضاء أنفسهم ليس إلا . فى إحساس شبابى رائع ، يشبه إلى حد كبير أحاسيس الممثلين الناشئين الذين عادة ما يُغالون فى عرض انفعالاتهم بحكم القوة والفتوة وعلامات الشباب بكل ما يكتنفها من قوة الصوت الباهر ، وتدفق الانفعالات الصادقة الجياشة ، حتى ولولم تتطلب أدوارهم هذه الدرجات العالية من الصوت ، أو هذه الانفعالات الجياشة الصادقة . ومن منّا فى شبابه لم يمارس مثل هذه الحالات الطبيعة عند شباب الممثلين ؟ .

الاخراج المسرحى

أولا :

فى المفهوم الدرامى ..

يُسهل المؤلف الشاعر فاروق جويده فى كلمته التى جاءت فى برنامج العرض المسرحى القومى ، على المخرج الشاب هانى مطاوع مهمة المفهوم الدرامى للنص الشعرى . فهو يذكر « أن الحجاج بن يوسف الثقفى أشهر طاغية فى تاريخ العرب والمسلمين . . . . . وأن فترة حكمه دامت ثمانية عشر عاماً . . . . وأنه كمؤلف للدراما أخذ من الحجاج اسمه ولم يكتب سيرته . وأنه طاغية ليس هو أولهم ولن يكون آخرهم . . . الخ .

ومن العرض المسرحى الذى انتقل من دفتى الكتاب إلى عرض ولغة جديدة أرى علامتين بارزتين فى طريق الأخراج . العلامة الأولى هى فهم واتفاق المخرج لوجهة نظر المؤلف ـ وما هو شىء جيد على كل حال ـ حيث صمم الأخراج أرضية العرض لتخدم الطغيان بكل مظاهرة وألوانه وسقطاته ونرجسياته .

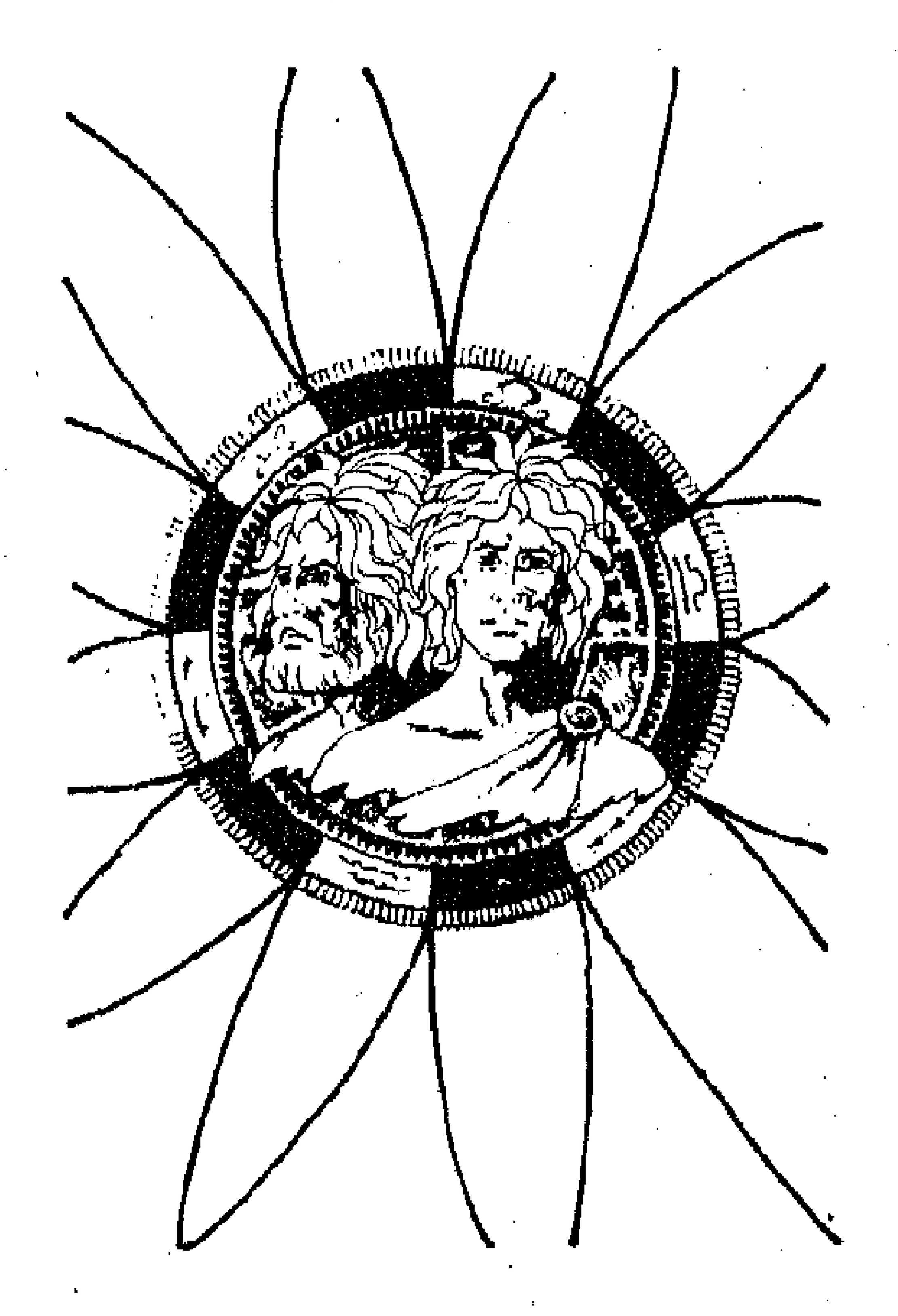
والعلامة الثانية هى الأضافة الفكرية التى اقترحها المخرج ، أو أضافها بحكم قواعد الأخراج العصرى . فلابد للمخرج الحديث المعاصر أن تكون له هو الآخر وجهة نظر فى العرض أو فى إعادة صياغة العرض المسرحى إن أردنا الدقة فى التعبير .

وهذه الاضافة كانت واضحة ، ومناسبة لفكر المسرحية ، ومتناسقة مع أحداثها ــ رغم عدم كثرتها ــ وقد تجلت هذه الأضافة فى إبراز الجماهير وهى تمارس سلبية مقيتة . ورغم سلبيتها الظاهرة ، فانها كانت تدفع بالنص الشعرى إلى الأمام دوماً . صحيح أن النص قد أشار إلى سلبية هذه الجماهير . بل إن المواقف الدرامية التى ظهرت فيها الجماهير ــ وهى كثيرة ومتناثرة على أجزاء ومشاهد الدراما ــ مكتوبة أصلاً داخل جدار النص ، إلا أن وجهته نظر المخرج فى إبراز وتجسيد موقف الجماهير بسلبيته ، كان ظاهراً ولامعاً فى الحركة ، وفى الهمس ، وفى الخوف ، وفى الزحف على البطون . وكل هذه النمنمات الفنية كانت تعكس تشكيلاً رائعاً خدم العرض المسرحى ، وعمّق من رؤية الشاعر الدرامى . وكان الطرف الأخر أضافة الأخراج يستهدف (المتعة المسرحية) بكل أدواتها ، وفى استغلال طبيعى لفكر المؤلف نظرية وتطبيقاً ، بل أستطيع أن أقول إن عشق الحرية والتطلع إلى الديمقراطية فى أحاسيس المشاهد قد تجاوز الحدود إلى مالا نهاية ، بعد أن حدد لنا الشاعر الدرامى فترة حكم الحجاج الطاغية بثمانية عشر عاما . ومن منا نحن البشر الذى يعشق الطغيان أو الظلم والاستبداد ؟ .

ثانيا ـ بين الماضى والحاضر والمستقبل ..

لم يأخذ الكاتب من الشخصية المحورية بطلة الدراما إلا اسمها فى حين أنه نصّ على أنه لم يكتب سيرة هذه الشخصية التى أختارها من تاريخنا الاسلامى والعربى . أى أنه لم يقفل على نفسه الباب ، ولم يحدد لنا الزمان او المكان . وهذه هى (الشمولية) فى الفكر المسرحى . والفكر أكبر من أن يحدّد .

وأمام هذه النظرة ، كان لابد للأخراج أن يتعامل مع الفكر والنص المسرحى بأسلوب بعيد تماما عن الواقعية أو الرومانيكية أوحتى التعبيرية . فهذه كلها تيارات فى الأدب والفن لا تصلح مناهجها أو عناصرها لمسرحية من هذا النوع . لأن هناك انشطاراً فى الزمن ، إن صح هذا التعبير . وهو ما يُعرف مسرحياً بأسم (التزامنية أو التواقتية) SIMULTANEISM ، من أصل التعبير اللاتينى SIMYL . والتزامنية هى إحدى وسائل التعبير فى الفنون العصرية . هدفها اجترار أو استحضار أحداث من البعيد ، أو أشكال أو رؤى من الماضى ، فى الزمان أو المكان لتقدمّ ، وفى نفس الوقت مع الأحداث الأولى ، أو هى توحى بها ، أو تُشبهها ، أو تطابقها ، أو تتطابق معها ، بشرط واحد مهم ، وهو الربط فى الحدث . وقد اسُتعملت التزامنية فى الفنون التشكيلية الحديثة فى التكعيبية والمستقبلية . ثم انتقلت التزامنية إلى فنون الأدب والشعر ، كما نلحظها فى قصص ودرامات دوس باسوس J.DOS ، PASSOS ، ثورنتون وايلدر TH.WILDER ، أبولينير G.APOLLINAIRE ، صاندبرج C.SANDBURG . ويتضح أن النص يفرض علينا خطّين فنيين يظهران على مستوى العرض والعين فى وقت واحد ، وفى حالة تضافر تام ، بل إنهما يذوبان معاً فى خط واحد . ومع ذلك فإن كل خط منهما يحمل معه عناصر زمنية ومظاهر سلوكية وتصرفات وأسباب ومبررات تختلف تماماً عن زمن ومظاهر وتصرفات وأسباب ومبررات الخط اخر ، حتى وإن حدث بعض التشابه هنا وهناك ، وليست العبرة ـ من وجهة نظر الأخراج المسرحى ــ هو ظهور هذا التشابه . لأن (المطابقة) هنا تظهر فى العرض المسرحى ، كعنصر ثالث جديد نتيجة تعارض الخطّين ، وتضارب العنصرين ، واختلاف وجهتى النظر التى قد ترى فى البداية ، لكنها لا يجب أن تظل باقية ــ بطبيعة الحال ــ مع استمرار تقدّم المسرحية ، وانتقالها إلى مراحل متقدمة عبر سريان العرض المسرحى . وهذا هو التكوين الفنى السليم .



فأهميات التكوين الفنى هى ظهور المضمونات الأدبية أو الدرامية أو الفنية ــ موسيقية كانت أو تشكيلية أم تعبيرية ــ فى جانب . وفى المقابل لها على الجانب الآخر تقع عوامل الظهور لها . والعلاقة بين المضمون وظهوره علاقة متحدة غير متجزئة . فاذا لم يظهر أو يصعد المضمون على السطح ، قاد ذلك إلى خداع الرؤية فى العمل الفنى . وعلى مساحة الرقعة الفنية بين المضمون (وهو الحقيقة) وبين ظهوره فناً عاكساً لشىء من الأشياء ، يقع التعبير الفنى عن المجتمعات ، وعن الانسان ، وعن الطغاة كما فى مسرحيتنا ، وعن البحث عن الحرية والديمقراطية . وبصفة عامة عن وسيلة أو طريق يعم خيره على الجميع فى نبذ للذاتية والأنانية والانفرادية .

ثالثا : الديكور والأضاءة

تنتقل أحداث المسرحية انتقالات سريعة أحياناً ، ومعقولة أحيانا أخرى من مكان إلى آخر ، تبعاً للأماكن التى حددها الشاعر الدرامى لمسرحيته ، ومهمة مصمم الديكور أو المناظر المسرحية فى مسرحية ما ، تُعادل مهمة الأخراج فى توزيع الأدوار على الممثلين والماثلين . هناك تعبير قديم بال فى مهنة المخرج ، يقول بأن التوزيع المناسب للأدوار المسرحية على شخصيات مناسبة للأدوار هو العامل الأكبر فى تحديد نجاح العرض المسرحى . ويزيد بعض الجهلاء الأمر تعقيداً حين يحددون هذا النجاح بنسبة مئوية من عند يّاتهم . هذه بدعة من بدع المسرح العربى وتكهناته البعيدة تماما عن علوم المسرح الحديث .

لكن ، حينما يُوزّع المخرج الأدوار على شخصيات مناسبة ، فان هذه الشخصيات مطالبة بعد ذلك أن تدخل رويداً رويداً ، ويوماً بعد يوم ، وجلسة تدريب بعد أخرى فى حركة سير عملية الأخراج المسرحى هذه العملية المتجدّدة يومياً ، والتى تخضع للابتكار اليومى بل واللحظى المستمر .

ونفس الأمر بالنسبة لمهمة الديكور والمناظر المسرحية ، وكذا الأزياء التى تتبع نفس خطة ورؤية وزمن وتاريخ المنظر المسرحى ، بل وألوانه وزواياه فى أحوال كثيرة . على اعتبار أن خشبة المسرح ــ أثناء التمثيل ــ ما هى الا لوحة متحركة دائمة ، تخضع لنسبجمالية لا يمكن المساس بها أو هدمها أو الذهاب بها إلى نقطة الترحيف أو الأعوجاج DEfORMATION .

استعمل الفنان أشرف نعيم تصميم الديكور الثابت المتغير بمعنى أن الأساس في الديكور هو الثابت في عدة مشاهد من المسرحية ، ثم تتحول أجزاء من هذا الأساس إلى مناظر وأماكن ومشاهد أخرى ، قد يتكرر البعض منها عبر سياق وطريق المسرحية . واختيار أسلوب الديكور هنا كان موفقا .

فالأماكن التي تجرى فيها الأحداث كثيرة ، ما بين عدة قاعات فخمه في قصر الحاكم الطاغية ، وقاعات سجن ، وميادين واسعة الأرجاء ، وكشك ضيّق الأطراف وأماكن أخرى متعددة . وتفرض استعمالات هذه الأماكن على جغرافية المكان المسرحي أسلوباً يتناغم ويتضافر مع أسلوب الأخراج المسرحي ، وأذن فلا مكان هنا للايحاء أو الرمز بالديكور ، إن لم يكن العكس هو المطلوب أو المراد . لقد استبعدت سينوجرافيا المسرح استعمال المسرح الدوار الذي لا يُسعف استعماله كثيرا في مثل هذه المسرحيات التي تتوالى فيها الأمكنة خلف بعضها البعض ، في ارتباط مهم بالزمن الذي تسير في فلكه أحداث الدراما .

وقد حاول التصميم قدر ما وسعه من حيلة إبراز الأماكن المنصوص عليها إبرازاً جيداً . ومع ذلك فقد نجح الديكور في اوصول إلى التعبير الفني في فن التشكيل عند بعض المشاهد . ولم تصل درجة النجاح في مشاهد قليلة أخرى إلى حد التمام ، نتيجة السرعة التي تسير بها المسرحية والتلاحق الذي يُسوّر إطار أحداثها .

ظهرت لوحة السجن على أحسن ما يكون . ورغم أنه لم يكن سجناً أو زنزانه تقليدية صغيرة ضيقة ومُوحشة ، على غرار الزنزانات التقليدية التي نعرفها في المسرحيات التقليدية . إلا أن مساحة المسرح الواسعة التي تمثلت في عرض خشبة المسرح القومي (مسرح الراحل جورج أبيض) كانت تعكس بالفراغ المقصود هواءً ساخناً ضاغطاً على نفس وأنفاس البطلة سعاد . فترى وتُحس بأن هذه المساحة التي أمامك تظهر على المستوى السيكولوجي ، وكأنها طاقة صغيرة محدودة ومحدّدة .

كذلك كان التصميم موفقاً في مخادع القصر وصالات الاستقبال فيه ، وبخاصة في مشهد مخدع الحجاج الذي امتلأ بالمرايا . إن عصرية الفكرة هنا تتمشى تماماً مع عصرية فكرة المؤلف الدرامي ، الذي لا يكتب تاريخاً ولا سيرة ، وإنما هو يسير مع الحاضر النرجسيّ القريب ، بكل تقنياته الصناعية والزخرفية .

كان ذلك عن التصميم . فاذا ما انتقلنا إلى التطبيق . وأقصد به (الديكور أثناء الاستعمال) بالبشر والممثلين والماثلين . وبما يدخل عليه من تغييرات يفرضها عليك الذين يُغيّرون معالم المنظر من مكان إلى آخر . أعترف بأن تلاحق المناظر كان كثيراً ، هكذا أراد الكاتب ، ويجب أن نُحترم ارادته في كل الأحوال ، لكن . . أن يحدث هذا التغيير (تطبيقا) بلا نظام دقيق ، أو هو بنظام غير محكم . وبصورة تضايق المشاهد المنتبه ، فهذا هو العيب في التطبيق . وفي ظني أنه كان يمكن بقليل من الحزم والتدريب على تغيير المناظر المسرحية ، وفي الظلام التام إلا من (لمبة العمل) التي تثبّت في أحد الكواليس يميناً أو يساراً بحسب صعوبة الدخول أو الخروج ، أقول كان يمكن تدارك هذه الضجة التي سمعناها ورأيناها رؤية العين وضوحاً ، نتيجة إضاءة خشبة المسرح أثناء تسلسل مناظر المسرحية .

أن تتغير المشاهد أو بعضها وسط إضاءة كاملة أو ناقصة أو جزئية ، هذا أمر معروف ، وتقتضيه فلسفة بعض الدرامات لكن نوعية هذه المسرحية لا تنتمي إلى هذا النوع من المسرحيات قد أقبل التغيير بالاضاءة عند بريخت لأنه حينئذ يكون عملاً وتأثيراً مقصوداً . وقد استعمله كذلك ايرفين بيسكاتور ، وكان مناسباً لعروضه ذات اللافتات والفوانيس والعلامات والفونيمات . لكن . . هل نص « دماء على ستار الكعبة » يحوى إغراباً أو تغريباً أو كشفاً لأشياء معينة يتعين على المخرج أن يُركّز عليها بالاضاءة المكشوفة ساعة تغير المنظر المسرحي ؟ لا أظن ذلك .

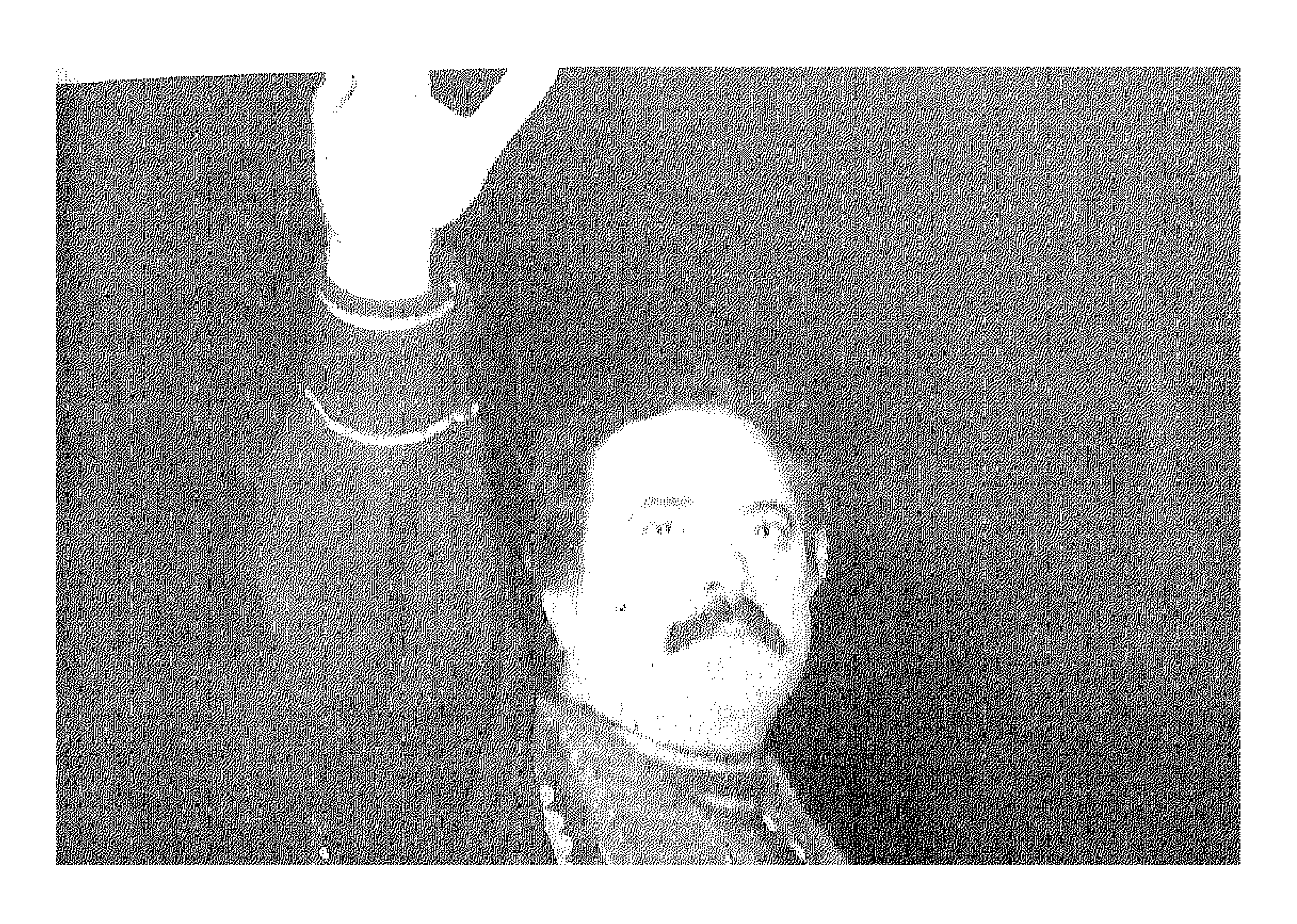
في المسرح الأوروبي المعاصر تُفرد تدريباتٌ خاصة بالديكور والمناظر والاضاءة . من وجهة النظر العربية قد نُضيف ذلك بالفلسفة أو بالتقعرّ في الفن . المهم أن التقليد الأوروبي المعاصر ، رغم ما فيه من تعب وكدٍ وجهد للمخرج وأجهزة المناظر والأضاءة بل والأكسسوار ، فانه يُعطي الفرصة لجهود هؤلاء العمال الفنانين أن تظهر وتبرز . فلهم الحق كل الحق في التدريب على ما سيقدمونه من أعمال أثناء العرض المسرحي . فهم كالممثلين سواء بسواء . بل قد يكون عملهم من الصعوبة التقنية والتنفيذية التي تقتضي وتحتم تدريباً أكثر بكثير من تدريبات الممثلين أنفسهم .

وفي المسرح القومي الذي هو واجهة أدبنا القومي وقمة عطائنا الدرامي وإنتاجنا المسرحي المقتدر ، وسط غابة المسرح الخاص ، أرى ضرورة الأخذ بسياسة المسارح المتحضرة في السياسة الفنية للمسرح . فالخطأ مهما كان بسيطا ، فلا يجب أن يغتفر .

أما الاستعجالات في عرض المسرحية ، وغير ذلك من أسباب واهية ، فلا نلتفت إليها ، فبعد أن يرفع الستار في يوم العرض الأول عن مسرحية ما ، فلا أعذار ولا تبريرات . وعلى حد تعبير جوته « المسرح مؤسسة ثقافية » . والثقافة هي الرصانة ، وهي الفكر العميق . وليست السرعة أو التهاون في أي شيء . على الأقل حتى نحوّل الكلمات الفضفاضة التي نكتبها عن المسرح القومي إلى حقيقة فعلية . ليس من خلال كلمات نرصّها في برنامج العرض المسرحي ، لكن من واقع جديةٍ للأمور ، واستقبال بكل معاني الأحترام لكل ما يدفع مسرحنا القومي إلى التقدم ، وإلى التميز عن بقية مسارح الدولة ، وحتى الحكومية منها . بهذا نؤكد رسالته القومية ، وننقل إحساس التفاني إلى المشاهد ، وإلى الجماهير التي ترتاد مسرحيات المسرح القومي . ولن يتأتى ذلك إلا بعدّ اللحظات تلو اللحظات ، من بدء العرض المسرحي إلى نهايته . وبتقدير كل اللحظات ، وما تتطلبه من عمل شاق وجهد مُضن ، على كل مستويات العمل الفني في المسرح . ولا أكشف سراً حين أقول ، إن ذلك كان منهج مسرح الستينيات الذي لاتزال الجماهير تتحدث عنه حتى اليوم بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمان .

رابعا ـ الأداء وفن التمثيل ..

الممثل المسرحي مطلوب منه أن يؤدي ويمثل . فن الأداء بالتعريف العلمي ، هو فن الألقاء . كانت مادة واحدة في الماضي . في منتصف القرن الماضي التاسع عشر الميلاد في المدارس ومعاهد التمثيل في أوروبا ، وفي منتصف القرن العشرين في معهد المسرح المصري . ثم تطورت المادة مع تطور العلوم والفنون . فانقسمت إلى قسمين أو إلى مادتين إن شئت أن تقول . الأولى أطلق عليها (فن الالقاء النظري) ،



والثانية أسموها (فن الألقاء العملى) . فى المرحلة الأولى تأتى القواعد النظرية للوقف ، والصوت ، ودرجاته ، ونبراته ، ودراسة الحنجرة دراسة تشريحية باعتبارها معين الصوت وكنزه ، ومصادر الهواء الذى هو الكلام والحوار فى المسرح .

وفى المرحلة الثانية حيث الالقاء العملى يتدرب الطلاب على التطبيق الفنى للمدروس النظرى ، هذا عن الأداء . وإذن فالمطلوب من أداء الممثل أن يكون ممحّصا لحروفه ، معطياً لكل حرف حقه فى خروجه من الحنجرة ، ملاحظا الحروف وامتداداتها نطقاً ولغة . هذا عن الالقاء .

أما عن التمثيل ، فمطلوب أيضا من الممثل أن يكون ممثلاً للدور الذى سيُسند إليه . أى أن يدخل فى إطار وسلوك وحركات وإيماءات الشخصية التى يضطلع بها ، بعد أن يكون قد تخلّص تماماً من شخصيته وذاته : ومطلوب كذلك من المخرج ــ إلى جانب مهامه الكثيرة والمتشعبة ــ وخاصة فى المسرح العربى عموما ــ أن يوجّه ويعلّم فن الأداء التمثيلى . . أى الالقاء والتمثيل معاً ، إذا أراد أن يُحقق فكر الدراما أولا ، وفكره هو ثانياً .

تسير كل هذه المراحل معاً ، وَوفْق ترتيب تصاعدى منتظم ، بحيث لا تسبق خطوة أولية خطوة ثانية . هذه العملية العلمية فى المسرح هى جزء من خطة الاخراج . وطبعاً تسير هذه الخطة تبعاً لمتطلبات الدراما ، واحتياجات المشاهد ، وبحسب ماتمليه طبيعة المواقف المسرحية الواحد بعد الآخر .

أردت بهذه المقدمة الملخصة أن أجعلها مدخلاً لما سأكتبه عن الأداء وفن التمثيل . خاصة فى مسرحية تقوم على أكتاف ممثلين كبار لهم باع طويل فى الحقل المسرحى ، وشباب متفتح ننتظر منه التقدم والأزدهار خدمة لمسرح المستقبل . ــ التحايا (جَمْعُ تحية) فى المسرح .

تقليد قديم ممجوج . من إحقاق القول أن نذكر ونعترف بأن مُشاهداً قد جاء إلى المسرح القومى ليشاهد الممثلة العظيمة السيدة سميحة أيوب ، أو الفنان القدير ابراهيم الشامى ، أو البطل السينمائى يوسف شعبان . لنسلّم بهذا الواقع . لكن . . الواقع العلمى يقول بأن التصفيق هو نتيجة (الاستحسان) .

● **الاستحسان فى الفنون هو تقدير جمالى من انسان تظهر أمام عينيه أو عبر مشاعره حقيقة جمالية ترتبط بعلاقة تضامنية مع ذاته وشخصيته الموضوع أو شىء يرتاح هو إليه ، فيستحسنه »[1] .**

وأذن ، فالأحساس بالاستحسان فى حد ذاته لا يتضمن الإجبار على الرأى ، لأنه ينبع حُراً ويظل حراً كذلك . وطبيعى أن يكون الاستحسان من العناصر التى يضعها التى التكوين الفنى ــ مخرجاً كان أم ممثلا ــ نُصب عينيه للوصول إلى مشارفه . ولكن بطريقة طبيعية بعيدة عن الابتزاز واستدرار عطف أو حماس الجماهير .

وعلى هذا نقول ، إن كل تصفيق فى بداية ظهور الممثل على المسرح ، حتى دون أن ينطق بحرف ، هو تحية لشخص الممثل ، وليس تحية لدوره الذى لم يبدأ بعد . ولهذه البدعة تاريخ فى المسرح الفرنسى . حطمه وسنّ له القوانين المسرحية العلمية أبطال حركة المسرح الفرنسى فى أربعينيات القرن الحالى كل من شارل ديلان ، جاك كوبو وزملاؤهم ، وهم يُقعّدون للمسرح الفرنسى الحديث قواعد وتقاليد المسرح المحترم .

فهل يسنّ مسرحنا القومى تقاليده التى تطورت بعد التصفيق ، إلى رد الممثل بالانحناء . وكل هذا وذاك ــ دراميا ــ ليس فى صُلب أو سلوك الشخصية التى يمثلها .

حينما يصفق الجمهور فى المسرح الأوروبى ، ولنعترف بالحقيقة ، أحيانا ما يحدث ذلك . فان الممثل يقف فى مكانه ثابتاً صامتاً ، حتى ينتهى التصفيق ثم يبدأ دوره . لنرتفع فوق تقاليد مسرحية بالية لا تفيد كثيرا فى المسرح العلمى هذه الأيام . وعلى الجماهير الواعية التى تطرق دار المسرح القومى العتيد أن تفهم هى الأخرى هذه الحقيقة .

ــ تصميم الأداء التمثيلى فى مشهد البطلين .

أو العدوّين الغريمين ، هو استدعاء للذكريات . كان صوت البطل والبطلة وإحساس كل منهما فوق المستوى المطلوب . بمعنى أن الموقف الدرامى الذى هو منبع الفهم والضابط لحدود الأداء التمثيلى لم يكن يستدعى هذه الانفعالات الجياشة التى ظهرت أمامنا .

كذلك السيدة الفنانة سميحة أيوب فى مشهد المحاكمة الظالمة لها . ليس جديداً عليها أن توصف بالأداء الجاد المتميز والالقاء الرائع الذى تتمتع به منذ القديم . إن انفعالها هنا فى مشهد المحاكمة مقبول من شخصية لا ترضى الهوان ، وتملك الدفاع عن نفسها حتى فى أسوأ الظروف وأحط أنواع الديمقراطية لكن . . عندما لا يحتمل المشهد الحماس أو قوة اللفظ أو خشونته ــ بحكم كيان الشخصية وعلاقتها بشخصيات أعلا منها أمامها ــ حتى ولو كان ذلك من باب التمرد ، فان المبالغة هنا تكون هى الواقع غير الملائم لتركيبة المشهد .

الفنان الأستاذ ابراهيم الشامى فى دور سلام ، كان الرزين الهادئ صاحب التجربة ، وكان الثائر المتمرد حينما كان مشهده يتطلب ذلك ، فقط لم أفهم وحتى

الآن كيف كان الملقن من كالوس المسرح الأيمن (يسار الجمهور ، يرفع صوته لدور سلام فى مشهد هدم الكشك الذى يملكه !!

ومن وجهة نظرى لم أسترح لنهاية مشهد (الكشك) فالضياع لحياته ، والأسر لنفسه الطيبة لا يؤدى إلا إلى الانكسار . وسقوط مثل هذه الشخصيات الطيبة المؤمنة التى عرفناها من سلوك الدور فى النص المسرحى ، يؤكد سقوط الديمقراطية ووأد حرية الفرد الانسان . واختيار نهاية المشهد بالأداء المنكسر يؤكد هزيمة الانسان المهزوم وهزيمة شكل مجتمعه كذلك . لعلنى أرجع ذلك إلى لحظة الحماس الداخلية عند الممثل قبل أن يُنهى دوره على المسرح . وفى تشريح فن الأداء التمثيلى أثنى على الفنانين محمد الشويحى وعلى قاعود والسيد خطاب ومحمد أبو العينين . كانوا شحنة واحدة خفيفة الظل ، كلٌ بذاته وروحه المرحة ، لكن داخل ايقاع متسق جميل ، ساعد كثيراً على افاضه روح الكوميديا التهكمية ، التى تتضمن ايصال عدم الاحترام إلى شىء ما ، وتصل بك عبر هذه الكوميديا إلى العدمية .

أيضا كان مجدى محجوب موفقاً فى دوره ، وكذلك خالد الذهبى ومصطفى كمال . وهم شباب رائع يحملون أمانة مسرح المستقبل الجاد .

وقبل أن أنهى تحليلى للأداء التمثيلى ، لى وقفة مع الفنان يوسف شعبان . كان رائعاً أن يعود إلى المسرح وهو واحد من خريجى معهد المسرح . دوره طويل فى المسرحية . ولعله أحسّ بعد هذه التجربة بالعطاء والنفع الذى يعود على الممثل المسرحى . كم قامت سميحه أيوب وسناء جميل وابراهيم الشامى وغيرهم من جهد المسرح وقلة عطائه المادى لهم . لكنهم مع ذلك صقلوا وتقدموا الصفوف حتى صار الواحد منهم عملاقاً لأبطال . أخدع يوسف شعبان إذا قلت له ان التمثيل السينمائى قد سلّحه بما سلّح به زملاءه القدامى . كنت أحس بأنه يؤدى صادقاً ، ويتحرك بجدية ، ولكن ليس بالصورة المطلوبة فى المسرح . والفرق كما هو معروف ، كبير ومتغير بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى . ولعل إيقاعه الذى بدا به كان السبب فى النتيجة التى وصلتُ إليها .

ومع ذلك ، تبقى تجارب المستقبل له فى حلبة المسرح ، وأرجو له فيها التوفيق كل التوفيق . وأشد على يد أفراد الشعب الذين شاركوا بكل ما وسعهم من حيلة فى إنجاح سلبية الشعب وسط هذه الحقبة التاريخية الظالمة ، فقدموا لنا صورةً عن انكسار شعب بأكمله ، وبطولته فى الوقت ذاته .

خامسا ـ الموسيقى ..

وجود الفنان الأستاذ سليمان جميل داخل العمل المسرحى شىء مشرّف . استنادا إلى ثقافته الموسيقية الواسعة ، وعلمه فى الميوزيقولوجى .

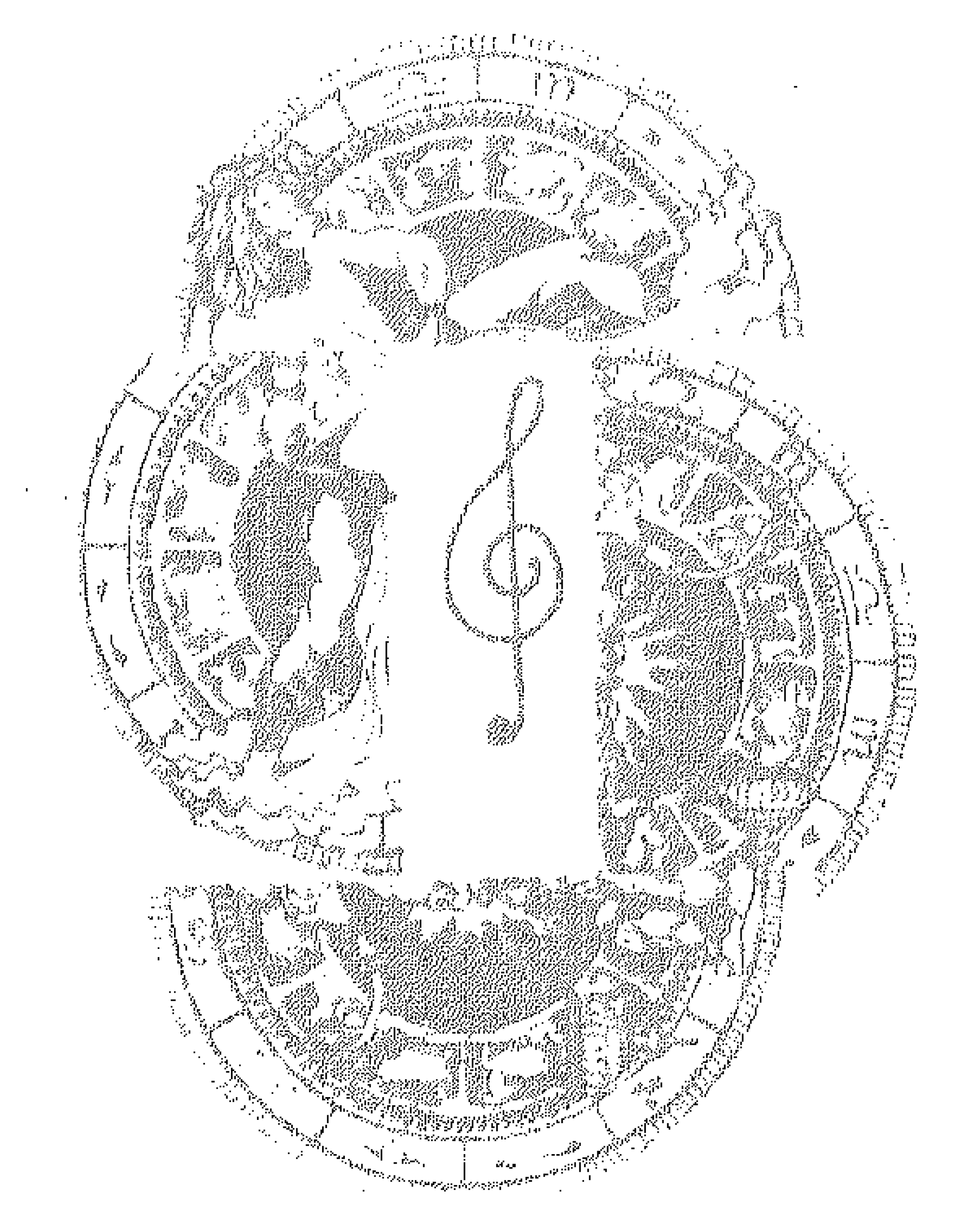
كانت الموسيقى المسرحية المستعملة خليطاً من الشعبية والفوضوية . وكان هذا هو المقصود تماما . الشعب وسط الفوضى . أليس هذا هو المضمون الدرامى للنص الشعرى الذى كتبه الشاعر فاروق جويده .

ولذلك أرى تطابقاً فى التحرير الموسيقى مع فكرة الدراما . ولهذا نجحت الموسيقى فى تكثيف اللحظات الظالمة التى تمر كأنها الدهر بأكمله . كانت ناعمة فى المشاهد الرومانسية ، وزاعقة حين يظهر الظلم والاستبداد على السطح ، وسافرة مرة ثالثة ، حين يعجز اللسان عن النطق بالحق ، فيصمت طويلاً إن لم يكن إلى الأبد . فى الجزء الأول من العرض كانت موتيفة الموسيقى الساخرة قبل حوار الاستاذ الشامى (سلام) طويلة بعض الشىء ، بل وعالية حتى أننا لم نتبين حواره منها وهى تسير فى الخلفية .

وموسيقى (العُرس) كانت حلوة كأعراسنا جميعها .

أما النشيد الذى كان خاتمة المسرحية ، فلم أجد له مبرراً . أو لعل الأخراج لم يوفق فى خدمته على الصورة المثلى ، فى تحديد ختام العرض المسرحى .

كانت كلمات النشيد رائعة ، مثل (الكودا) CODA فى الموسيقى ، كأحد الأشكال الموسيقية التى تختم العمل الموسيقى ، كما تظهر غالبا فى (الفوجا FUGA) . بل لعل بيتهوفن الذى كان يستعملها فى نهاية سوناتاته قد أضاف لها شأنا وأقام لها وزناً كبيراً فى العلم الموسيقى . لكن الموسيقى فن ، والمسرح فن آخر . نحن نستعمل الموسيقى فى المسرح لأن المسرح فن مركب كما هو معروف . لكن حينما تستعمل الموسيقى المسرح ، فانها تصبح فنا آخر ، كالأوبرا أو الأوراتوريو أو الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية . ذلك لأن لكل فن لغته وأساليبه وطرقه وتأثيراته الخاصة به . كنتُ حزيناً أن أرى النشيد



الختامى ، وقد بُذل فيه جهد ملموس ، يجلجل بالحماس والوطنية والتوعية والانتصار النهائى ، والجماهير تدير ظهورها فى طريقها إلى خارج قاعة المسرح .

سادسا ـ الأخراج المسرحى ..

لابد من الأشارة بداية إلى الجهد الفكرى الذى بذله المخرج الشاب الدكتور هانى مطاوع فى اخراجه لمسرحية « دماء على ستار الكعبة » . لأن البداية الفكرية فى نص سياسى كهذا تُحدد الكثير من الأمور تحديدا دقيقا منذ البداية . لم يكن هانى مطاوع منفذا للنص ، لكنه اختار طريق الابتكار ، طريق المعرفة المسرحية العلمية ، ونفذ كل فكرة أو ما استطاع الوصول إليه ــ تصميماً فكرياً ــ إلى الجماهير .

ويتضح هذا التوصيل فى تسخير الحركة المسرحية فى خدمة الثقل الشعبى الذى يُسيطر على المسرحية عن البداية إلى النهاية . وفى أطراد متوازن حتى يصل موقف الشعب إلى قمته أو عثرته إن شئت أن تقول فى مشهد السيرك . الذى كتب كذلك على أحسن ما يكون .

١ ــ فى بدايات النص يدخل المنافقون الثلاثة يتحدثون للحجاج الطاغية ، ووجوههم الثلاثة للجمهور . لماذا ؟ لست أدرى ؟ .

٢ ــ الأضاءة كانت على درجة عالية ، خاصة تخلفيات المسرح (أستار المؤخرة) وهى ستار واحد تتعدد اضاءته بألوان حادة جميلة ما بين البنفسجى والبرتقالى والأزرق الناصع .

٣ ــ يظهر مشهد السجن مرتين . فى المرة الأولى تقف البطلة سعاد فى البداية إلى

جانب الحائط مستندة عليه . هذه وجهة نظر الأخراج من حقى التدخل فيها . لكننى أعود إلى ما يسميه علم المسرح (الموقف REAL SITUATION) . فى حياة السجون هل يقف المساجين فى زنازنهم ؟ طبيعى أنهم لا يجلسون على الدوام ، لكن أن يبدأ المشهد بوقوف السجينة سعاد ، فهذا أمر غير طبيعى ، أو هو بعيد بعض الشيء عن الواقع فى الحياة ، أو فى السجون . رغم أن بداية لوحة السجن الثانية كانت طبيعية الحركة .

٤ ــ لا يزال العرض فى حاجة إلى ضبط الأضاءة حتى تظهر فى مكانها وميعادها بالتمام .

٥ ــ استعمال المخرج للأبراج على المسرح تفكير ذكى ، يناسب تماما صورة الرقابة على الرقاب والنفوس . والبروجكتورات التى احتلت مكانها أعلا الأبراج TOWERS كانت أشعتها تدخل إلى الصدور لتكشف مكنونات صدورهم كأشعة الليزر سواء بسواء .

٦ ــ ظهور مبالغات فى أداء الممثلين هو من مهمة المخرج العصرى صحيح أن هناك من الممثلين من أصحاب (الباعات ــ جمْع باعْ) الطويلة فى المسرح . وأنهم قد استقروا على شكل وأسلوب ومظهر ASPECT يستريحون فيه ولا يميلون إلى تغييره ، حتى ولو وجّههم المخرج إلى ذلك . ومع ذلك فبقليل من الشدة ومن الأقناع العلمى ومن فرض تعاون العمل الفنى ــ والمسرح بؤرة تعاون ــ كان يمكن تحديد الأمور أكثر . ففى نهاية الأمر ، المخرج يصبح مسئولاً عن كل شيء ، بما فيه طريقة أداء الممثلين . وممثلو فرنسا العظام مثل جان لوى بارو ، يتركون مخرجيهم يفعلون بهم ما يشاؤ ون . من حق كل فنان أن يأخذ حقه ، ويترك حقوق الآخرين لهم . ولا دخل فى العمل الفنى بمخرج جديد أو شاب وممثل قديم أو متمرس . هذه قضايا تخلفية حلّها المسرح الأوروبى المعاصر منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

سابعا ـ علمية الأخراج ..

يكشف إخراج المسرحية عن عقلية منظمة مرّت بدراسة عليا فى تخصص علوم المسرح . فالفكرة تظهر ، والرؤى تتضح ، والعلاقات الجمالية تحتل مكانها داخل العرض ، والايقاع فى معظم مساراته متوازن . هذه الفروق العلمية هى الحد الفاصل بين الدراسة والتحصيل وبين التدريب والعثات العملية فى الفنون .

درس المخرج فى الولايات المتحدة الأمريكية . وحتى دون أن تعرف مقر دراسته ، فان محاولاته فى إشراك الديكور اشتراكا فعليا ، وتوجيهه الأضاءة الموحية بفكر النص مرة بعد مرة ، ووفق تصاعد فنى مستمر . واستغلاله لفراغات وخلفيات الفضاء المسرحى بالأبراج وبالقمر مرة ، وباستغلال الفضاء من حول الجدران (البانوهات) مرة أخرى ، كل ذلك يقودك إلى المدرسة الأمريكية فى فن المسرح ، هذه المدرسة التى سادت هناك فى العقود الأخيرة من قرننا الحالى ، كمحاولة لاثبات فن الديكور والسينوجرافيا هناك ، بعد التفوق الذى أحرزته القارة الأوروبية بأبطالها جوردون كيريج ، أدولف أبيا ، جورج الثانى دوق ماينن‌جن .

GORDON CRAIG, ADOLPHE, II. GEORGE.

والمدرسة الأمريكية التى ينتمى إليها المخرج حاولت بالجديد أن تجعل الديكور فى المسرح خاضعاً لمتطلبات الدراما بكل دقة للحصول على (وحدة) فى فن المسرح السمعى البصرى ، باضافة ثقل بصرى يُرى رؤيا العين ، وأعنى به الديكور أو المناظر ، إلى جانب الثقل السمعى الذى توصّله الكلمة الدرامية . إذ رأى بعض التشكيليين والمعماريين أن هذا الأسلوب فى الأرتفاع بقيمة الديكور فى المسرح يضمن تلبية الحاجات السمعية والبصرية لتلائم وظيفة المسرح الأساسية الحاضرة . ونلاحظ أن وجهة النظر الأمريكية هذه تتقارب مع وجهات نظر وأساليب الأخراج التى سبقتها عند استانسلافسكى وراينهارت وكريج وأبيا . وسادت المدرسة تيارات فنية مختلفة ومتباينة . كان المهم هو دخول التيار الجديد ، بصرف النظر عن المذهب الأدبى للدراما ، أكان رمزيا أم طبيعيا .

يذكر روبرت إدموند جونز R. EDMOND JONES أحد مصممى الديكور والذى تحوّل إلى الأخراج المسرحى فيما بعد عن التيار الجديد « **الديكور الناجح فى الدراما ، لانضعه ليتأمله الناس ، ولكن لكى ينسوه** »[٢] .

والمقصود هنا أن يتحول هذا التأمل فى المناظر المسرحية إلى تحول كلى تجاه الدراما نفسها .

هذا بينما نرى الأمريكى لى سيمونسون LEE SIMONSON وهو فنان للديكور عمل كذلك بالأخراج المسرحى يقول « **الديكور والمناظر يعادلان فى أهميتهما الدراما سواء بسواء** »[٣] .

هذه المدرسة الجديدة فى عالم سينوجرافيا المسرح قد امتدت وتمتد حتى أيامنا هذه ، فى اعتماد على جماليات الشكل الفنى والتفاعل الكيماوى بين الديكور والنص المكتوب . ولا ندهش بعد ذلك أن يتحول المعماريون ومصممو الديكور إلى مخرجين مسرحيين ناجحين فى المسرح الأمريكى المعاصر . لقد أفرزت المدرسة الأمريكية كثيرا من المسرحيين دعاة هذا التيار الجديد ، برز منهم نورمان بِلْ جدّيز NORMAN BEL GEDDES ، وموردیكای جورليك MORDECAI GORELIK ، وهوارد باى HOWARD BAY ، وأوليفر سميث OLIUER SMITH ، وفردريك فوكس FREDERICK fox ، وليوكرز LEO KERZ وغيرهم .

وليس غريبا أن يُطلق على هذه الجماعة تعبير (فقهاء المسرح) ، وأن تظهر بعد ذلك كتب تؤيد وجهة نظر المدرسة الجديدة ، أهمها كتابان . الأول بعنوان (تصميم المنظر للمسرح والشاشة) SCENE DESIGN FOR STAGE AND SCREEN تاليف أورفيل ك . لارسون ORIVLLE K. LARSON والكتاب الثانى بعنوان PERFORMER OR MARKING THEATRE?

تحية للمسرح القومى ورجاله العاملين خلف الستار .



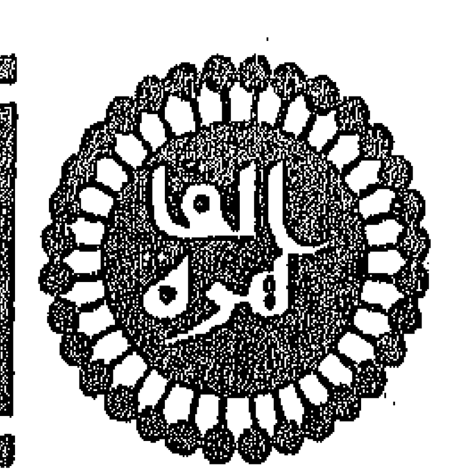
هوامش

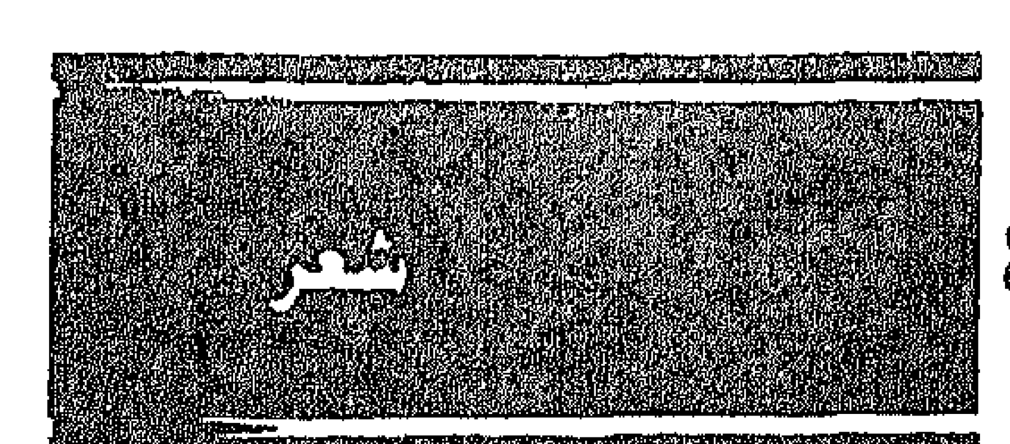
(١) ESZTETIKIA KISLEXIKON KOSSUT KONYVKIADO 1972, BUDAPEST, P. 65.

دائرة معارف علم الجمال

(٢) فن الديكور الأمريكى AMERIKAI DISZLEMUVESZET SZINHAZ TUDOMANYI INTEZET. BUDAPEST, 1964. P. 3.

(٣) نفس المصدر السابق . ص ٣







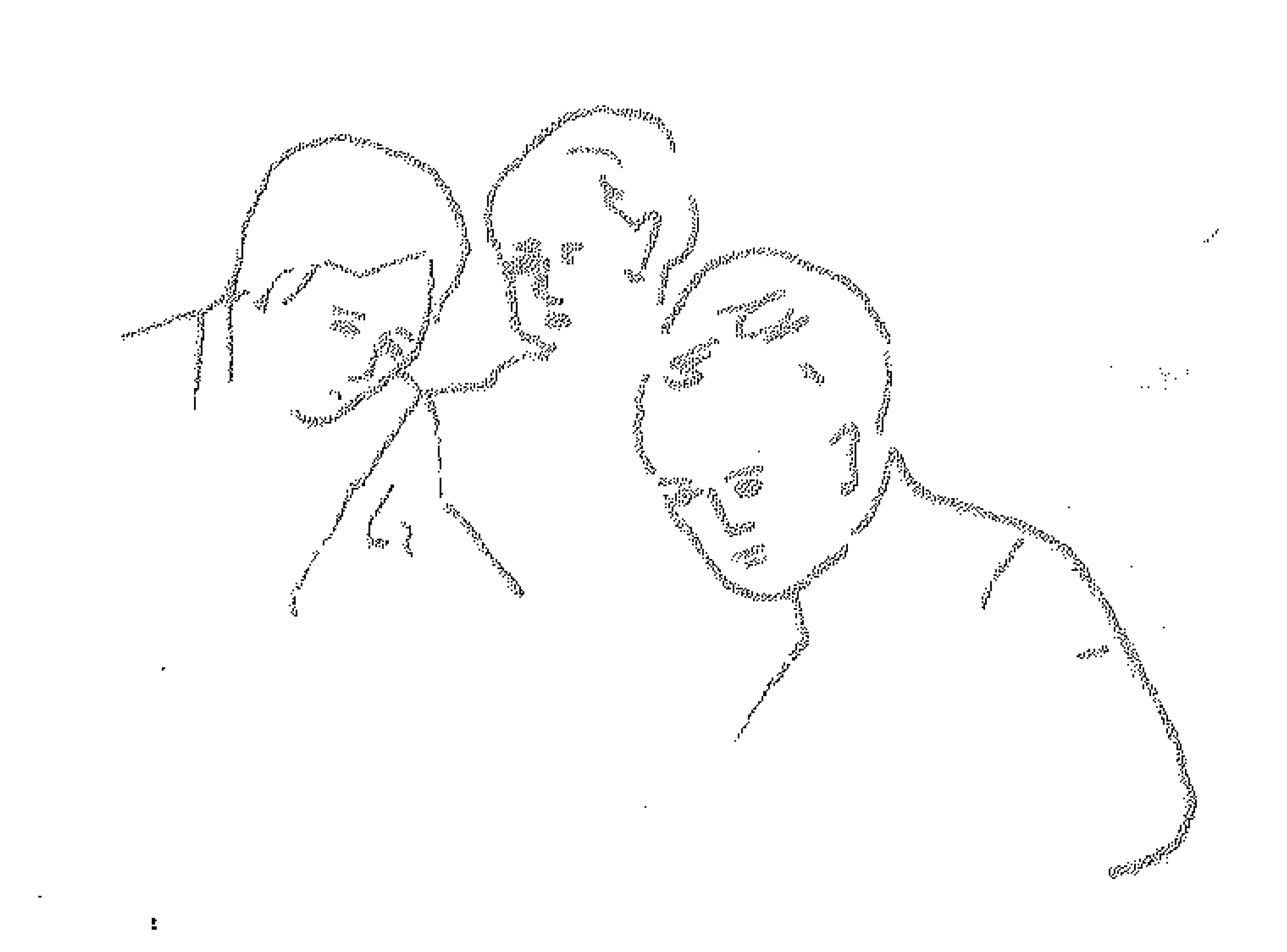
للذين أتوا بعدنا

حسن فتح الباب

للقطارات إذ نذرت حملها للمنافى
أودعتْ جوفها سلةَ الذكريات
شجراً عازفاً يحترق
وانحنى المفترق
والسماء الدخان العيون الشفق
لتضم إليها الشتات
وتناجى الوطن
للشفاه التى راودتنى على قبلة فى الوداع
لابتساماتها من خلال الدموع
للأغانى الجِرار الحزينة
للأمانى التى قامرتْ بانتظار الربيع
للسهول السجينه
للهدير المدوِّى وراء البحار التى سئمتْ عُريها
انزفى يا رياح
ياجراح المطر

للسحاب المضىء شظايا رجوما على الأودية
للطيور التى هاجرت عشها فى ليالى المحاق
يتهاوى الجناح وتحترق الضفة المشتهاه
ويحُطُّ على الذكريات الحَمام
للسواقى التى ما بكت يوم « قطر الندى »
من نوىً واكتوت برحيل الخليج
للهديل المباح الغريب
للرصيف الذى ضاجع الشمس ألف نهارٍ
وضنَّ البغاة على ابن السبيل الطريدِ
(بإشعاعةٍ واحده)
بالحنان الذى يدفىء القلب فى ليلة بارده
للعيون التى اغرورقت رحمةً بالصغير الكفيف
والدموع التى أغرقت كتفىَّ وقلبى الغرير
حين حان اللقاء الأخير

* * *



للعيون التي قاتلتْ ليموت الظلامُ
ويسقطَ إفكُ السرابِ
وذِئبُ الموانى الغريقه
للمغنين تحت الحصار بمجد الحقيقة
للقرى للنجوع العتيقه
للحوارى النعوش التي نفثت سمها
فتكت بالأفاعى
غداةَ انتظار الذى ينصب المحرقه
ويضىء الكهوف
يوم أغرى المهرجَ كهانُه بسلام القبور
فاستوى فوق رمح العبور
ثم أدّى صلاة الفِدا لولىٍّ الجحِيم
مُغمدا فى الدم المستجير صراخَ الضحيه
وفروض المجون

* * *

للشموع التى خمدت فى بريق الصبا
للصبايا اللواتى صُلِبْن على شهوات الطغاه
لليتامى ،
الأرامِلِ
للزهور التى انفجرت تحت عبء الخريف .
والتى قاومت بالرداء الأخير
لعروس الجنوب التى ازّيّنت بخضاب الكفن
هتفت : يا علىّ
ثم غابت وراء الحدود ليصحو العبيد

للذبيح الشهيد الذى احتضنته امرأه
صرخت : ياعرب
فاستجابت فلول الرعاة بمنشور شجب
والولاة الثكالى الحبالى بمرسومِ قمع
وتراءى نجيع المخيّم قوسَ قُزَحْ
بعده يتجلّى علينا إلهُ المطر

مِعزفا فى الطلل
ضَحِكا للبكا

تلك بشرى الخلاص
فليكن حسبنا من قَصاص
أنْ يكفَّ الرصاص
كى تعود الليالى الملاح ويحيا الوطن !!

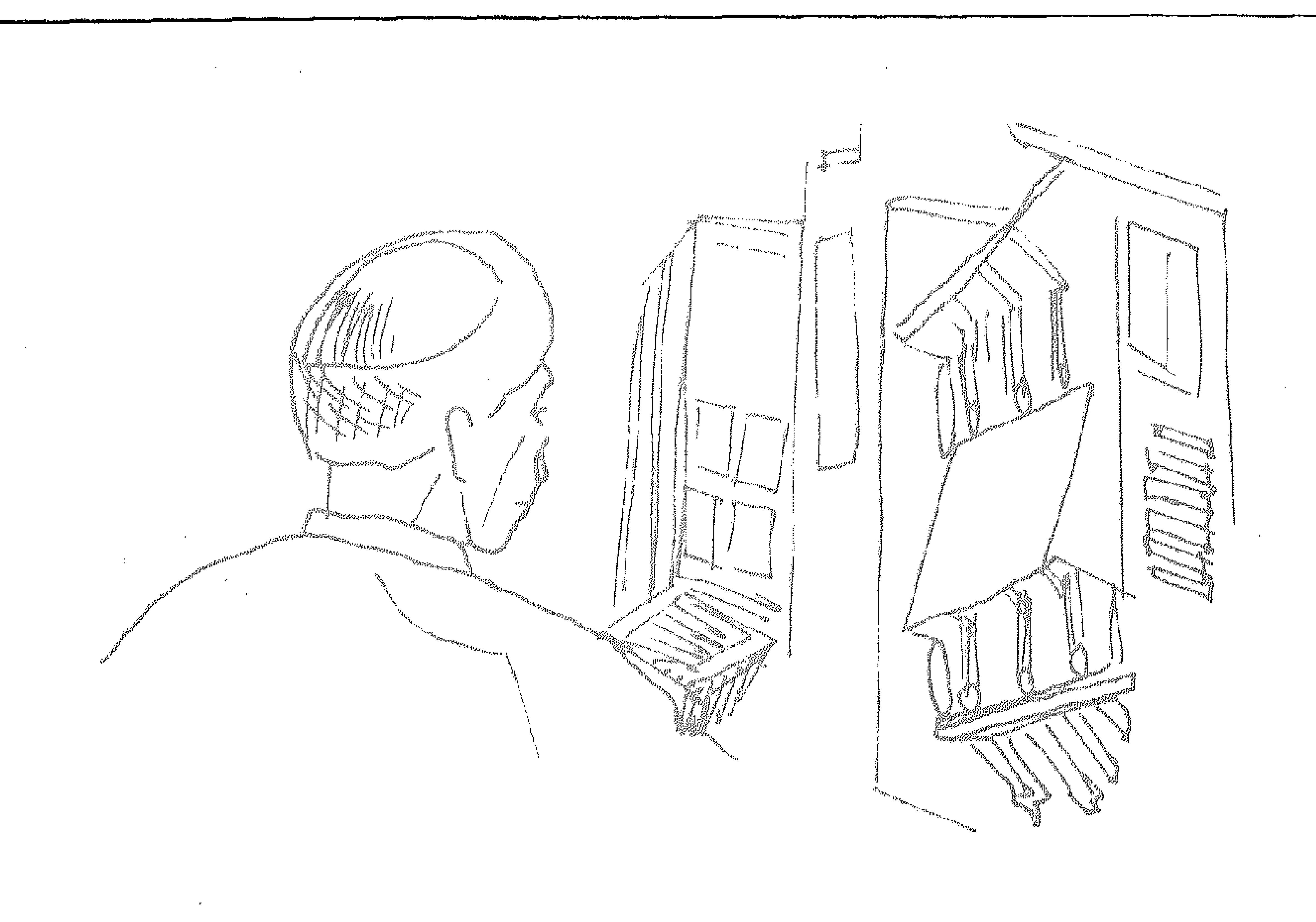
* * *

لصدور العراة الألى آمنوا
بالدم المستحَب
لغةً للحوار الأخير
لامتلاك المصير
لأغانى رفاق النضال على الطرق الراجفه
لهدير الجموع التى زحفت بسقوط الشقاء
والسجون التى قوّضتها الأيادى المعاول
للدموع التى أشرقت تحت ضوء المشاعل
لانبثاق الحياه
فى قبور العناه

* * *

للضلوع الدروع المتاريس للأكمنه
فى التوابيت فى البرك الآسنه
تؤاد الأمكنه
تولد الأزمنه
ويكون الذى لم يكن
والذى هو آتْ
الجحور الحياةْ
والقصور التى لفظت عارها
جِيف منتنه
الدم السارب المنهمر
بركة للوثن
والضحايا الكفن

* * *



للأكفِّ الجباه التى أخذت شكلها
من شقوق الثرى المُنْتَهَب
وحفيف القصب
للذين ارتضَوْا بكئوس العرق
سهرة من رغيف وملح
ليلة للفرح
لاخضرار التعب
المواويل عشق
والأغانى ضنى
من أزيزِ الحطب
واحتضار الغضب

* * *

للصبيِّ بلا قدمين يرمِّل فى سُلَّم الحافله
فى الفضاء الغريق على المُدُن الآفله
سورة من كتاب
للهوى للهدى للهوان
والملولك القيان
رافعات البطون الزنود
فى ضمان الجنود
صادحات الأذان الطروب
تحت عزف البنود وقصف الخطب
فى ضمان الإذاعات والمخبرين وقيح الكتب

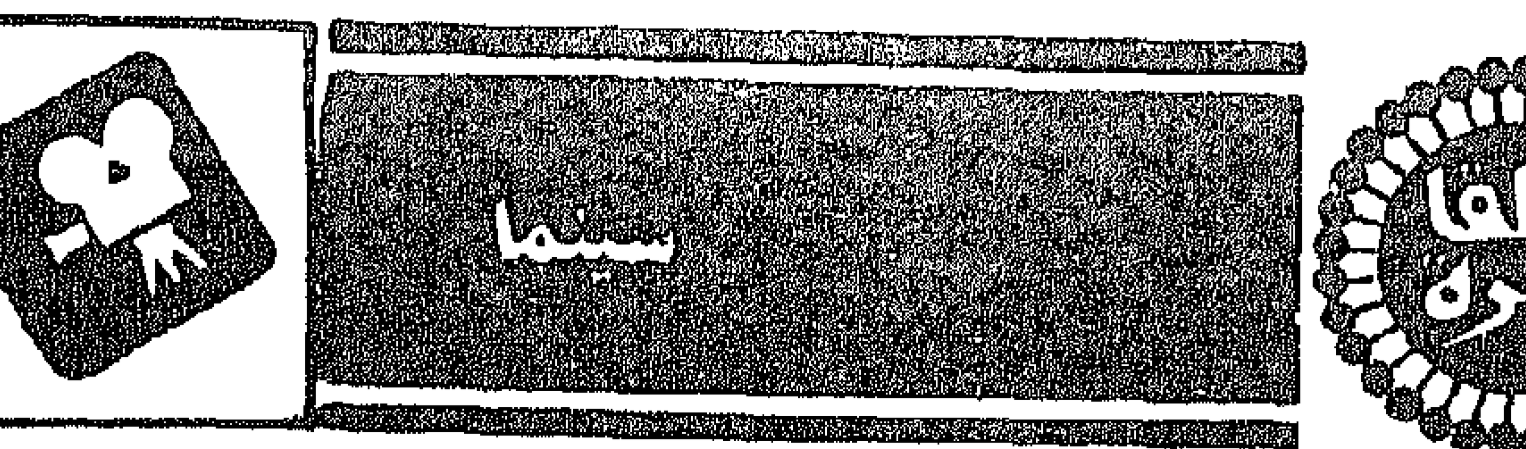
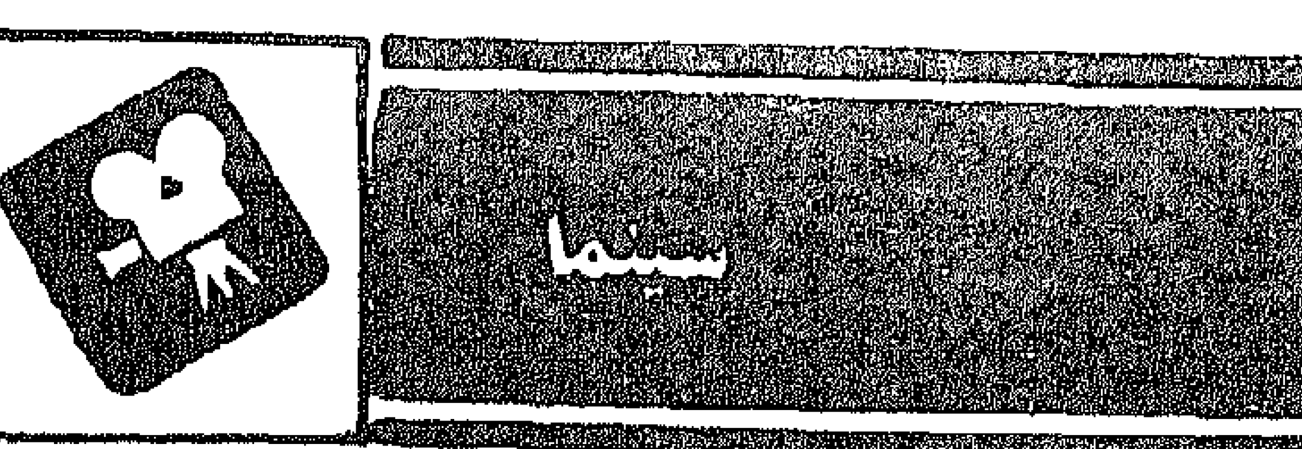
ركعة . . سجدتان
فوق هام القطيع الأجير
النعيم الرضا
والجحيم الأمان
آية . . آيتان
رهبة الصولجان
وحصار المطار

* * *

لليالى السجينات تحت ظلال المقطمْ
فى الخواء الرجيم المعظمْ
والشتات المنظمْ
للتى استقبلت فجرها فوق قبر قديم
الزفاف صراخ نجوم وليده
حشرجات الرفات المبعثر
وحطام الشواهد
فى سباق الصغار المعربد
والهدايا صرير السكون العقيم
والرياح الشريده

* * *

للذين أتوا بعدنا
للذين سيأتون يوما
أغنى ◆

عندما جاء الطوفان في زمن حاتم زهران .

احمد عبد الله

هـانحن نلتقى مـع موهبـة سينمـائيـة جديدة ، هو المخرج محمـد النجار فى أول أفلامه (زمن حاتم زهران) والذى يرجع الفضـل فى الأول إلى السينما المصـرية إلى موهبته فى المقام الأول وتحمس الفنان نور الشريف له فى المقام الثانى ، وهـذه ليست المرة الأولى التى يقدم فيهـا نور الشـريف مخرجاً إلى السينما المصرية ، فقد سبق أن قدم المخرج سمير سيف والمخرج محمد خان اللذين أصبحـا فى طليعة مخـرجى السينـما المصرية حالياً . ولعل المهم فى حماس نـور الشريف أنه حماس من ذلك النوع الإيجابى الـذى يتجاوز مجـرد الكلمـات إلى حيـز الفعل ، وتتمثل الايجابية هنا فى قيام نـور الشريف بانتاج فيلم يقدّم من خلاله هـذا الفنان أوذاك . وهو الفرق بين المنتج الفنان ومنتـج افلام المقـاولات . ولم يكتـف نـور الشريف هذه المرة بتقديم محمد النجار بل أنه قدم ولأول مرة أيضا عبد الرحمن محسن فى أول سيناريو يكتبه للسينما .

يبدأ فيلم (زمن حاتم زهران) فى يناير ١٩٧٤ ومع تسريح دفعة من الجنود الذين اشتركوا فى حرب أكتوبـر ١٩٧٣ ، ومنهم وفيق (صلاح السعدنى) الذى يتذكـر من خلال لقطات سريعة معارك أكتوبر ٧٣ ، وبـالذات استشهـاد يحيى زهران صـديقـه ورفيقه فى السلاح . ثم ينتقل بنا الفيلم إلى الـزمن الحاجـز حيث يقدم لنـا الشخصية الرئيسية وهو حاتم زهران (نور الشريف) العـائـد من أمـريكـا وفى جعبتـه مشـروع استثمـارى لصنـاعــة أدوات التجميـل ، وبدهاء كبير يستطيع اقناع وفيق بالاشتراك معه فى هذا المشروع ، وبسرعة رهيبة يقفز حـاتم زهران إلى مصـاف رجال الأعمـال الكبار ، مع تخطى كل الحـواجز والقضـاء عـلى كـل المــوانـع التى وقفت فى طـريق صعوده .

ونحن لا نستطيع أن نـزعم أن الفيلم اتخذ من مسألـة الانفتـاح ـ كـما يتصـور البعض ـ موضوعا له وبالذات لأن الانفتاح من الموضوعات التى تتم تناولها فى العديد من الأفلام وأحسب أنه لم يعـد هناك الجـديد الذى يمكن أن يتم تقديمـه ، وهناك سبب آخر وهو أن زمن احداث الفيلم يبدء فى يناير ١٩٧٤ ولا يستمر أكثر من سنـة تقريبـا ، وخلال هذه لفترة القليلة لم يكن الانفتاح قد تبلور ولم تتضح أبعاده ومعالمه بعد .

ولكن من ناحية أخرى فان التحديد هنا كـان له دلالـه ، حيث أن الفيلم يتعرض بـوضـوح شـديـد للتغيـرات التى حـدثت او طرأت على المجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر ، وأعتقد أننا نتذكر جميعاً أن البعض قد تصور بعـد حرب أكتـوبر أن الانسـان المصرى سوف يحدث له تغييرٌ إلى الأحسن ، وكانت هناك تعبيرات رنانة ترددت فى هذه الفترة مثل أخلاق ما بعـد أكتوبـر وانسان أكتوبر وجيـل أكتوبـر . . إلخ . وبـالفعل حدث تغيير فى المجتمع المصرى . . . ولكن كيف كان شكل هذا التغيير وما الذى حدث للإنسان المصرى بعد حرب أكتوبـر ؟ هذا هو ما حاول أن يجيب عليه صانعوا الفيلم من خلال قصة الذين تسلقوا عـلى أكتاف صـانعى حرب أكتـوبر ، وقصـة الـطبقـة الطفيلية التى أباحت لنفسها التهام ثمار نصر

٥٦ ● القاهرة ● العدد ٨٢ ● ٢٨ شعبان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ إبريل ١٩٨٨ م ●

أكتوبر دون أن يكون لها أى دور فى هذا النصر .

ويعدُّ حاتم زهران هو الشخصية المحورية التى دارت فى فلكها الأحداث ، ومن ناحية أخرى نجد أنه كشخصية يتعرض لنوعية من الصراع ! صراع داخلى وصراع خارجى ، أما عن الصراع الداخلى فهو يتمثل فى صراعه مع أخيه الشهيد يحيى زهران الذى يسكن داخله ويظل يطارده فى كل خطواته ، ولا يستطيع التخلص من ذكراه وتأثيره ، وهو يحاول بكل الوسائل أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه الأفضل ، ومن الواضح أن بذور الصراع بين الأخوين زهران ترجع لزمن بعيد ، وليست وليدة ظروف طارئة ، وهذا ما نفهمه من خلال حديث حاتم زهران الدائم عن يحيى وعن المعاملة الحسنة التى كان يتلقاها الأخير من الأسرة ، ونجد حاتم زهران يحاول بقدر المستطاع أن يمحو ذكرى يحيى بكل الطرق ، بل ويحاول أن يدنس ذكراه حيث يتعمد فى أحد المشاهد ممارسة الجنس فى حجرة يحيى بالذات وأمام صورته بالتحديد ، هذا بالاضافة إلى إهداء حجرة يحيى ـ بكل ما تمثله من أصالة إلى والد صديقته سوزى كنوع من التمهيد لصفقة جديدة ، ثم نجد حاتم من ناحية أخرى يخفى عن والديه خبر زواج يحيى قبل استشهاده ، وبالتالى لا يذكر لهما أن هناك حفيداً لهما من ابنهما يحيى ، وبالذات بعد أن يكتشف حاتم أنه عقيم . ونجد حاتم زهران لا يتوقف عن السخرية من حرب أكتوبر ، ويلاحظ أنه عندما يتحدث عن يحيى زهران يستعمل كلمه الموت بدلا من كلمة الشهيد . وجدير بالذكر أن السيناريو فى رسمه لشخصية حاتم أكد على أن تكوينه النفسى هو الأساس فى هذا التحول والشكل المستغل البغيض الذى أصبح عليه ، حيث نعلم من سياق الاحداث والحديث عن الماضى أن حاتماً هذا تهرَّب من الخدمة العسكرية وسافر إلى أمريكا وحصل هناك على رسالة دكتوراه ولم يرجع إلا بعد استشهاد يحيى زهران وبعد أن تأكد أنه لم يتم تجنيده لأنه أصبح العائل الوحيد لأسرته .

ليس هذا فقط بل أن وجوده فى أمريكا لعدة سنوات ومع تكوينه الاساسى جعل منه شخصية استغلالية مادية بشعة ، بالاضافة إلى إن وجوده هناك وللفارق الاجتماعى الكبير الذى شعر به جعله يرجع حانقاً ولديه احساس بالضعف أراد أن يعوضه هنا فى مصر ، وكأنه كان يريد أن يثبت للأمريكان أنه ليس ضعيفا ، بل أقوى مما يتصورون ولكن هنا وليس هناك ، وهذا يؤكده حديث حاتم المرير عن أيامه فى أمريكا ، حيث لخص معاناته فى جملة حوار واحدة حيث يقول « لقد كنت فى أمريكا من الدرجة الثانية حتى أثناء مناقشة الدكتوراه » . وبالقطع فإن وجود حاتم زهران سبع سنوات فى أمريكا جعله يتشكل بالطابع الرأسمالى ، أو بمعنى أكثر تحديدا الجانب المظلم جدا للرأسمالية ، حيث عاد ولم يأخذ من أمريكا كمجتمع متحضر شيئا الا أخلاقيات الرأسمالية المستغلة التى تقدر كل شىء بالأرقام بعيدا عن المشاعر الانسانية ، حتى زواجه من سوزى كان مجرد صفقة ناجحة وعندما قرر الانفصال عنها قدم لها باقة من الورد .

وعلى الرغم من أن حاتم زهران هو الشخصية الرئيسية ، غير أن الفيلم يؤكد على أنه لا يتعرض لمسيرة شخص يدعى حاتم زهران بقدر ما هو قراءة فى الزمن الذى أفرز حاتم زهران وغيره . وهم كثيرون ، وقد تم التأكيد على هذا المعنى عن طريق الشخصيات الأخرى التى كانت على شاكلة حاتم ، وهم بالتحديد مديرة أعماله الحسناء وصديقته ووالدها . أما عن مديرة الأعمال (بوسى) فنجد أنها تخلت عن حلمها بالحصول على درجة الدكتوراه والتدريس بالجامعة وحل محله الحلم بالثراء السريع مهما كانت التضحيات وأيا كانت التنازلات ، حتى ولو أقتضى الأمر إلى التفريط فى كرامتها أو أى شىء آخر ، وفى النهاية أصبحت مجرد سلعة لمن يدفع أكثر من أجل استغلالها ، وهى الشخصية المعادلة بالفعل لحاتم زهران ، أو هى الوجه الآخر للعملة ، ولكنها لا تفهم أصول اللعبة تماما حيث تتغلب عليها مشاعرها كأنثى ، أما الذى يفهم أصول اللعبة ويفهمها أكثر من نفسها فهو حاتم زهران بقدرته الكبيرة على تحليل كل شىء وأخضاعه للمساومة بعيدا عن أى عاطفة أو مشاعر انسانية . وبعد وقت قصير نجد أن مروة بدأت فى استيعاب الدرس وفى طريقها لفهم وإدراك أصول اللعبة كلها وتحاول بالفعل استغلال الجميع لصالحها ، ولكنها فى النهاية تخسر الجميع بما فيهم « حاتم زهران » نفسه ، ونجد نفسها فى الطريق بعد أن استبد لها « حاتم » بمديرة أعمال أخرى ، حيث يجب أن تفسح الطريق لا مرأة أخرى تؤدى نفس الدور ولكن بطريقة أخرى ، ولكن لا يعنى انفصالها عن حاتم أن دورها قد أنتهى أو زمانها قد ذهب لأنها بالتأكيد ستكمل مشوارها مع حاتم آخر لأن الزمن الذى أفرزه أفرز الكثيرين من غيره .

نور الشريف



وهناك « هالة » ، تلك الفتاة الجميلة المتحررة التى تخلت عن كل القيم والمبادىء الأخلاقية والتى حولها حاتم زهران إلى دمية جميلة يحركها كما يشاء ، حتى أنها أصبحت فى النهاية مجرد ظل له . وعندما قرر حاتم الارتباط بها كان ذلك بمثابة صفقة تجارية محسوبة ، وللاستفادة من نفوذ أبيها ، وعندما قرر الانفصال عنها كان ذلك أيضا لتحقيق هدف معين ، ولا دخل فى كل ذلك للمشاعر الانسانية .

ومن خلال شخصية وفيق فان الفيلم يدين هذه النوعية التى حاربت وتحملت معاناة الانتظار لسنوات طوال والتى توقف دورها عند ذلك . حيث لم نعد نسمع منه سوى مجرد كلمات عن ذكرى الحرب ، ليس هذا فقط بل أنه يقدم ممتلكاته وأرضه الزراعية للمشاركة فى مشروع حاتم الاستثمارى بكل بساطة . وهكذا نجده يشارك فى إرساء قواعد الأستثمار الاستهلاكى ، حيث يتضح أن هذا المشروع ما هو إلا مصنع لأدوات التجميل ، وبذلك فإنه يضحى بالأرض ويشترك فى تخريب اقتصاد بلده ويصمت على طرد الفلاحين من أرضهم مقابل تعويض مادى .



وفى مقابل كل تلك الشخصيات المرفوضة بكل ما تحمله من أخلاقيات وقيم ومُثل جديدة ، كانت هناك شخصيات قليلة ما زالت تحركها أصالتها وقيمها النبيلة ، ومنها فاطمة زوجة الشهيد يحيى زهران التى ما زالت ، تعيش على ذكرى زوجها والتى كانت الوسيلة لا ستمرار يحيى زهران حيث أنجبت منه ابنا أسمته هو الأخر يحيى زهران . وهناك شخصية أخرى يؤكد الفيلم من خلالها على الاصالة كقيمه يجب التمسك بها ، ويؤكد من ناحية أخرى على أهمية التواصل بين الأجيال الذى لا بد أن يستمر ، وهذه الشخصية هو الدكتور زهران الذى نجده يتمسك بأعماله البسيطة فى وكالة بالأزهر ومعصرة بالحسين على الرغم من أنهما لا يدران عليه ربحا وفيرا مثل العائد الذى تدره تجارة ابنة حاتم الاستثمارية ، ونجده يتمسك بالعاملين لديه مهما كانت الظروف ، على عكس حاتم زهران الذى لابد أن يمتص ويستنزف دماء العاملين لديه وكأنهم ملكية خاصة له لمجرد أنه يدفع لهم مرتبا أكبر . وإذا كان الفيلم يبدأ والدكتور زهران يحال على المعاش فان ذلك ليس معناه انتهاء دوره ، حيث إن الأحداث تؤكد أن دوره لم ينته بعد وسيظل عطاؤه مستمرا .

ولم يكن الحوار على لسان تلك الشخصيات مجرد كلمات منطوقة لفهم الأحداث الدرامية فقط ، بل إنها كانت جزءاً أساسياً من بناء الشخصية وتعبيرا عن تكوينها وأبعادها ، ومن ناحية أخرى كان الحوار معبرا عن التغيرات الجديدة لذلك العصر الذى جرت فيه أحداث الفيلم . فنجد مثلا أن حاتم زهران يعبر عن وجهه نظره ورؤ يته العصر الذى ينتمى اليه من خلال عمل حوارية مركّزة منها مثلا « أتركنى أعدل الذمة وأمشى مع التيار » ويتحدث بسخرية عن القانون فيقول « قانون الأيام القادمة هو قانون حاتم زهران » ، ويضيف فى موضع آخر « هذا زمن أنت معاك تساوى كام » ، وفى المشهد الأخير يقول لنا الفيلم أن الجيل الجديد هو الأمل وهو القادر على رجوع الحق إلى أهله حيث تقول فاطمة طيبة عن ابنها « لما يكبر سوف يأخذ حقه » .

وهكذا فان الفيلم يدين تلك الفئة التى تخلت عن وطنيتها وجذورها ولم تستطع أن تغيرها حرب أكتوبر ، وبالتالى يدين هذا الزمن الذى أفرز حاتم زهران وأمثاله ، ويدين أيضا هذه الأخلاقيات الجديدة المستغلة التى ضحت بكل القيم الحميدة ، ويؤكد من ناحية أخرى على أن أمثال حاتم زهران وكل تلك الطبقة الطفيلية لن يستمروا طويلا وذلك من خلال عدة نقاط . . أولها أن الفيلم جعل يحيى زهران يستمر من خلال ابنه وفى المقابل جعل حاتم زهران عقيماً ، وثانيا فإن حاتم زهران وبعد اختلافه مع شركائه يستمر مع شريك جديد ، وهذا معناه ببساطة شديدة أن هذه الفئة ما زالت مستمرة وأنه من السذاجة أن يتصور أحد أنها سوف تنتهى هكذا بسهولة

وفى وقت قصير ، ولكن الفيلم على الرغم من ذلك يعطى بريق من الأمل فى التغيير من خلال أبن يحيى زهران الذى يرمز إلى الجيل الجديد .

ومحمد النجار مخرج الفيلم كان إلى وقت قريب وقبل اخراجه هذا الفيلم من أفضل مساعدى الاخراج فى السينما المصرية ، وهذا ما يؤكده مجموعة الافلام التى عمل فيها مع العديد من المخرجين ، مثل محمد راضى وعاطف الطيب وهشام أبو النصر وبشير الديك ، وقد بلغ عدد الأفلام التى عمل فيها مساعد مخرج واحداً وخمسين فيلما . وقد أثر ذلك تأثيرا شديدا وواضحا على مستوى أخراجه لهذا الفيلم ، إذ تأكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه على وعى وفهم عميقين لمفردات اللغة السينمائية ، فنجد مثلا أنه أجاد الانتقال من مشهد إلى آخر فى شكل سلس وبدون اسراف فى اللقطات ، ولم يكن ذلك يتم الا بمساعدة مونتير بارع مثل عادل منير الذى كان له اثر كبير فى اخراج هذا الفيلم بهذا المستوى المتميز ، وكان محمد النجار ينهى المشهد بذكاء شديد لينتقل إلى المشهد التالى بطريقة سلسلة دون اجهاد بصرى للمشاهد ، وقد أضفى ذلك على المشاهد نوعاً من الحيوية والاحساس بالتدفق وكان مناسبا تماما لأسلوب حياة حاتم زهران الذى يتميز بنوع من الانطلاق والسرعة . هذا مع قدرة محمد النجار فى المحافظة على ايقاع مناسب للاحداث بشكل عام ، ومن ناحية أخرى فقد حاول بقدر الامكان الاستفادة من إمكانيات اللغة السينمائية تصوره فى المقام الأول . فنجده يهتم بالتفاصيل داخل الكادر وبالذات الديكور والاكسسوار ، فهو يستعين مثلا بصورة فوتوغرافية ليحيى زهران فى أكثر من مشهد ويحدث من خلالها نوعاً من المواجهة مع حاتم زهران ، عندما يتم اظلام الحجرة الموجود بها الصورة نجد أن هناك ضوءا على الصورة كتعبير عن تواجد واستمرار يحيى زهران على الرغم من انتشار الظلام الحالك .

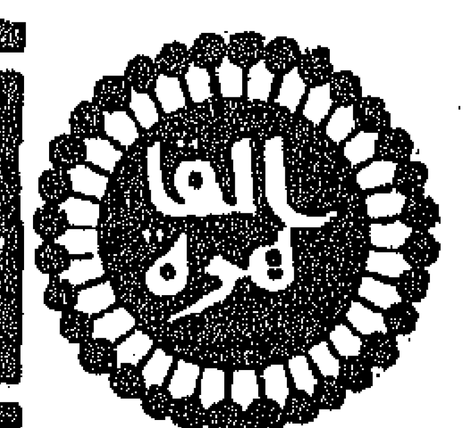
وفى أول مشهد يظهر فيه حاتم زهران نجد محمد النجار يحدث نوعاً من التقابل بين سيارة حاتم زهران الفارهة وإحدى الدبابات ، حيث تدخل السيارة الكادر فى الوقت الذى تخرج فيه الدبابة من الكادر نفسه . وكان اختيار محمد النجار لممثلى وممثلات الفيلم اختياراً موفقاً ، بالاضافة إلى أدارته الجيدة لهم ، وقد تعامل مع عنصر التمثيل باعتباره عنصراً مهماً فى التعبير عن مضمون الفيلم ، وبالذات نور الشريف الذى نجح فى التعبير عن الصراع الداخلى والخارجى للشخصية ، وقد ساهم بدور فعال فى الايهام بوجود يحيى زهران ، وذلك بفضل معايشته الدور والاندماج فيه بشكل جعله يؤدى الشخصية من الداخل والخارج ، هذا مع قدرته الكبيرة فى الاحتفاظ بروح الشخصية وملامحها العامة بدون أن يقع فى خطأ تنميط الشخصية ، وذلك بفضل الحيوية فى الاداء والتلوين فى التعبير عن الشخصية سواء من ناحية الانفعال الخارجى الواضح والانفعال الداخلى المحسوس .

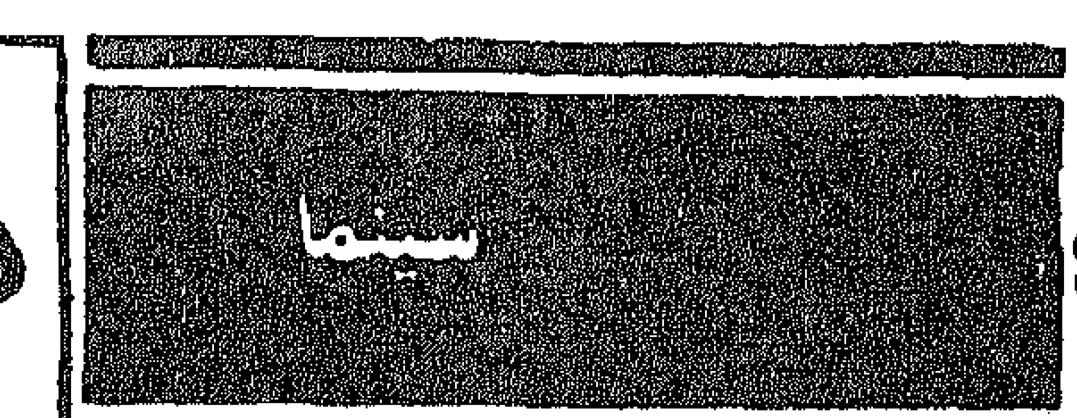
وقد أدت بوسى دور مديرة أعمال حاتم زهران باقتدار كبير ، واستطاعت أن تجعل من أدائها قوة تعادل قوة رسم الشخصية نفسها . ويتميز صلاح السعدنى فى أدائه لدور وفيق بقدرته على التعبير عن أبعاد الشخصية ، وكانت انفعالاته وإيماءاته فى مستوى رسم الشخصية من حيث سلبيتها وضعفها أمام شخصية حاتم زهران . وهذه هى المرة الأولى التى أجد فيها مشيرة تؤدى أداء جيداً لا يقل جودة عن أداء باقى أبطال الفيلم ، أذا أنها أدت دور هالة بشكل جيد وأضافت الكثير بحيويتها إلى الشخصية . أما عن الفنان الكبير محمد السبع فقد أدى دور الدكتور زهران بشكل معبر عن تكوين الشخصية وأصالتها وعبّر عند معاناته أمام التغيرات التى حدثت فى زمن حاتم زهران .

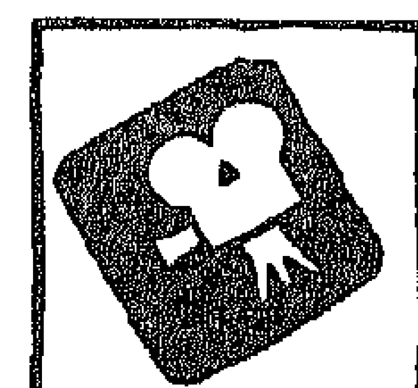
ولم يكن من السهل على المخرج محمد النجار تقديم هذا الفيلم بهذه الصورة الجيدة الا بمعاونة طاقم عمل على درجة عالية من المهارة ، وبالفعل فقد كان مدير التصوير طارق التلمسانى فى أحسن حالاته ، حيث قدم مستوى تصوير متميز ، وبالذات المشاهد الداخلية التى كانت الاضاءة فيها درامية ومعبرة عن الاحداث . ومن العناصر الجيدة الأخرى التى كان لها أثر شديد فى البناء العام للفيلم وأضفت عليه كثيرا من الصدق هو الديكور الذى قام بتصميمه رشدى حامد ، وبالذات حجرة يحيى زهران ومنزل فاطمة طيبة حيث عبر الديكور سن خلالها عن أصالة الشخصيات ونقائها .

وهكذا نجد أنفسنا أمام واحدٍ من أهم وأفضل الأفلام التى قدمتها السينما المصرية فى سنواتها الأخيرة . وأعتقد أن هذا الفيلم هو بمثابة رد عملى على كل الذين فقدوا الأمل فى اصلاح السينما المصرية . فتحية الى كل من ساهم فى هذا العمل الجيد الجاد ، ونخص بالذات الفنان نور الشريف الذى يؤكد بانتاجه لهذه النوعية الجيدة من الأفلام انه فنان حقيقى فى هذا الزمن الذى يبدو أنه ما زال زمن حاتم زهران ◆









سينما الرعب : حزب الشيطان

د. جمال عبد الناصر

حدث فى عام ١٩٧٦ بمقاطعة (لنكولنشاير) فى شرق انجلترا أن قُدّم رجل للمحاكمة بتهمة قتل ابنته وكان عمرها ثمانى سنوات . وراح ممثل الدفاع يقدم الدلائل على أن المتهم قد لبسه الشيطان فاعتقد أنه أسرى به إلى الجحيم حيث رآه هناك ، وأصبح مقتنعاً أن إبليس نفسه قد مس ابنته الصغيرة فأقدم فى حالة من الذعر والهستيريا على ذبحها بمقص حاد . وفى قضية أخرى شهدتها محاكم زيوريخ بسويسرا فى عام ١٩٦٩ اتهم خمسة من الرجال وامرأة بالاعتداء على فتاة فى السابعة عشرة بالضرب المبرح حتى أجهزوا عليها . وكان المتهمون والقتيلة ينتمون إلى طائفة دينية واحدة ، إلا أنهم ارتابوا فى سلوكها وظنوا أنها تتصل بالشيطان ، فألحوا عليها حتى كتبت تصف لهم تفصيليا كيف حضرها إبليس وضاجعها ـ وكان لونه أسود وجسده مغطى بالشعر الكثيف ـ ووعدها أن تحكم معه العالم فى يوم ما . وفى محاولة يائسة لطرد الروح الشريرة من جسدها أنهالوا عليها ضربا بعصيهم وكرابيجهم بوحشية حتى فارقت الحياة .

توضح هاتان القضيتان جليا أن الإيمان بالشيطان لم يضعف قط ، ولقد أكد بيان رسمى صدر عن الجهات الكاثوليكية المسئولة بالفاتيكان أن الشيطان حقيقى وموجود كما أكد كل من (دينيس ويتلى) و (مونتاجو سامرز) ـ فى مؤلفاتهما التى أثارت الإهتمام بالعلوم الشيطانية ـ وجود قوى الظلام ، وخطرها على البشرية بعد أن صارت سرطان المجتمعات . وعلى الرغم من أن الاعتقاد فى الشيطان مازال سائداً اليوم ، فإنه أقل شيوعاً من ذى قبل بعد أن انخفض معدله بازدياد إيمان الناس بالله . ولكن إبليس كان لقرون طويلة بؤرة الفزع فى عقول الملايين وخاصة فى أوربا والأمريكتين وكان نذير الشؤم ورمز العداء للإنسان ولربه ومصدر الشر والبلاء ، إذ استطاع أن يجند جيشاً من الشياطين تتربص ببنى آدم فى كل مكان ، وتجوس ساحات الكون بحثاً عن فريسة تغويها وتفسدها ، فحرّضوا الرجال والنساء على ارتكاب الفواحش والمعاصى ، ليعززوا قوى الشر فى الدنيا . ولقد زحف حزب الشيطان إلى عقول البشر فخرّبها ، وزيّن للإنسان حب السحر والشعوذة ، والتف حول أسرّة الموت ليحمل أرواح الموتى إلى سعير جهنم ، ونقل الأمراض المزمنه فقضت الآفات على المحاصيل والطاعون على الماشية ، فانتشر العقم والجفاف وحلت المجاعات والكوارث .

وحتى وقت قريب كان من أهم أسباب اعتناق المسيحية فى أذهان الناس هو مصل الحصانة الواقى من أخطار الجن والعفاريت ، إذ كان يحصل المسيحى على جرعة تجعله يكتسب مناعة هائلة ضد مكايد الشر . فلقد رسم الناس علامة الصليب على صدورهم إذا واجهوا خطراً أو صادفهم سوء الحظ ، وفعلوا الشىء نفسه مع أطفالهم وماشيتهم ليبعدوا عنهم قوى الشر ، واستعملوا التعويذات والصلوات المسيحية كى يشفى مرضاهم . وصلى قس البلدة على الحقول والمحاصيل وحيوانات المزرعة والمحاريث وقوارب الصيد والشباك ليمنحها بركة الآله وحماية الكنيسة . وإذا هبت العواصف قرعت أجراس الكنائس لتبعد تلك العواصف أو على الأقل الأرواح الشريرة التى اعتقد الناس أنها سببتها ، **ورغم بشاعة قوى الشر فلقد وجد الناس** فيها متنفسا لأزماتهم النفسية . إذ علقوا عليها آلامهم ومصائبهم ، فكلما وقع الإنسان فى ضائقة لم يجنها على نفسه ألقى باللوم على الشيطان وأعوانه بدلا من أن يبحث عن عدالة السماء أو المجتمع . والأرواح الشريرة علاوة على ذلك أوجدت عند الناس تفسيراً معقولاً للأمراض النفسية فى عصر لم يعرف شيئا عن عقل الإنسان الباطن .

ولقد تكونت على مر العصور مجموعة من التقاليد والموروثات الشعبية المعبرة عن مخاوف الناس دارت جميعها من حول قوى الشر . وكان إبليس أمير الظلام والعدو اللدود الذى هوى من مقعده فى السماوات العلى منذ قديم الأزل عندما حرّض الملائكة على العصيان والتمرد ضد ربهم فصوره كتاب العصور الوسطى كشخص ماكر وعظيم الدهاء ، ومحترف للأكاذيب والخدع . لم يكن له بالطبع جبروت الآله ، إلا أن الله ـ لحكمة يعلمها وحده ـ سمح لإبليس أن يُغوى ويُفسد ويُدمر ، ويصير أمير ولاية تخضع له فيها الشياطين والعفاريت والجن . وظل إبليس وأعوانه بعيدين عن الأنظار لفترة طويلة ، أحس فيها الناس بوجودهم فى صرير وخشخشة الأشجار فى الغابات المظلمة وفى مخاوف الليل وأحلامه المزعجة . ثم ظهرت

الشياطين للعيان فى أشكال مختلفة حتى لا تبعث على النفور والاشمئزاز . فظهر إبليس لبعض الناس متخفيا فى صورة إنسان أسود البشرة وأسود الشعر ومتشح بالسواد . وكان طويل القامة ، حسن المطلع دمث الخلق ، يعرف لغات الدنيا ويتحدثها بطلاقة ، بل ويناقش أعقد القضايا اللاهوتية . وفى عام ١٥٧٨ ذبحت امرأة فرنسية بنتين صغيرتين (إحداهما كانت ابنتها) بمنجل كان فى حوزتها ، وقبل إعدامها أعترفت أن الشيطان قد حضرها فى هيئة زنجى وأمرها أن تقوم بذلك العمل المروع بعد أن أعطاها سلاح الجريمة .

والصلة الرمزية بين الخير والنور من ناحية والشر والظلام من ناحية أخرى قديمة ولها جذورها المتأصلة فى الأدب العالمى كما يمكن تتبعها فى فن القصة الحديث . ففى رواية «الشيطان ذو الرداء المخملى» (١٩٥١) للكاتب (جون ديكسون كار) يلف إبليس الغموض ، فهو يجلس فى كرسى فى ركن مظلم من الحجرة ، فلا نكاد نحدد هيئته ولا نسمع صوته حتى يتكلم . وفى ثلاثية «سيد الحلقات» (١٩٥٤ - ٥٥) للروائى (ج . ر . ر . توكينز) تتجسد قوى الشر فى (سودان) سيد الظلام وحاكم أرض (موردور) السوداء الجرداء حيث الظلال الكثيفة التى يتحرك فيها قادته بزيهم الشديد السواد . وعلى الرغم من احترافه أساليب التنكر فهناك حقيقة لا يستطيع الشيطان أن يخفيها ، وهى التشوه الخلقى بإحدى القدمين مما جعله يتعاظل فى مشيته . وربما كان ذلك التشوه ناجماً عن أصابته إثر سقوطه من السماء وهو بالطبع رمز لإعوجاج طبيعة إبليس ، فتشوه القدم يشير إلى الأساس الخاطىء والملتوى الذى ارتكزت عليه شخصيته . وإلى جانب تقمصه صورة الإنسان استطاع الشيطان أيضاً أن يتخفى فى صورة الحيوان . فصرحت الساحرات اللاتى عبدن إبليس أنهن رأينه فى صور ماعز أسود وقطة سوداء وكلب أسود وفى أشكال حيوانية أخرى . كما ظهر لبعض منهن كإنسان فى جلد الحيوان ففى مدينة (بواتييه) بغرب فرنسا عام ١٥٧٤ كان الشيطان ماعزاً يتحدث مثل الإنسان ، وفى (بريسى) فى ١٦١٦ كان كلب اسود يقف على رجليه الخلفيتين ويتحدث ، وفى جزيرة (جيرنزى) فى ١٦١٧ ظهر لامرأة ككلب ذى قرنين ، وراح يتحدث معها مرحبا بها ، آخذاً إياها بقدميه اللتين شابهتا يدى الانسان ويربط بعض الناس بين إبليس والخفاش الذى يعشق الظلام حيث يخبّىء وجهه القبيح ، فيصوره بعض بجناحى خفاش . وهذا ما فعله (جوستاف دورى) فى القرن التاسع عشر فى رسومه التوضيحية للملحمة (ميلتون) الشهيرة «الفردوس المفقود» . كما اعتقد زنوج امريكا الجنوبية لفترة طويلة أن الشيطان كان له شكل الخفاش . وراح أهل صقلية يحرقون الخفافيش حتى الموت أو يشنقونها ظناً منهم أنها جسدت إبليس . إلا أن الصورة الأكثر شيوعاً عن الشيطان هى تلك التى يبدو فيها كماعز أسود ضخم أو كمخلوق نصف إنسان نصف ماعز . ونتساءل لماذا ؟ هل لأن الماعز له بعض من صفات الشيطان مثل شهوانيته الجامحة ومزاجه الصعب المراس وغريزة التدمير الفوضوية والرائحة العفنة وعينيه الماثلتين اللتين توحيان بالشؤم والازعاج ؟ أما عن هيئة إبليس بنصفه الإنسانى ونصفه الحيوانى فربما تأثرت تلك الصورة بالآله (بان) اله المراعى والرعاة عند اليونانيين وآلهة الغابات التى كانت تتميز بولعها الشديد بالعربدة الانغماس فى الملذات وهى تشير إلى طبيعة الإنسان الهائجة وشهوانيته . وسواء كان ماعزاً أو أى حيوان آخر فلا غنى لإبليس عن قرنيه اللذين يرمزان بالنشاط الحيوانى والقوة الوحشية والجنسية المفرطة لذكور الحيوانات ذات القرون مثل الثيران والمعيز والخراف الغزلان ويتسنى لأعضاء حزب الشيطان أيضا أن يتخفوا فى صور شتى كرجال أو نساء



داعرات أو حيوانات أو طيور أو حشرات أو صور تجمع بين الإنسان والحيوان . ولقد أطلق الفنانون العنان لخيالهم فى تصوير هذه الشياطين ككائنات بشعة بأعين بارزة وأفواه فاغرة بأنياب ومخالب ورؤوس كبيرة وأجساد ضعيفة وقرون ، وذيول ، وريش وأجنحة . فهذه الشياطين ما هى إلا تجسيدات للفوضى والتمرد ضد نظام الطبيعة والمجتمع الذى وضعه الله .

ولقد أثبتت التجربة الإنسانية أن هناك من الشر فى العالم والطبيعة البشرية ما لا يمكن حصره ، فهناك الموت والمرض والألم والمجاعات والرذائل والأعمال الوحشية والآلام والمحن . ولكن كيف تمكن الشر من الزحف إلى دنيا الله التى خلقها للإنسان ؟ والإجابة فى أسطورتين وهما قصة سقوط إبليس وقصة آدم وحواء ، كما روتها الكتب السماوية . فتصف التوراة مثلاً كيف أن إبليس كان من الملائكة المقربين من العرش ــ إذ كان حامل النور وذا قوة وسلطان بين أقرانه ــ حتى أخذته العزة فأستكبر وتمرد على الله ، وأفسد الكثيرين من الملائكة فتبعوه كجند فى كتيبته لملاقاة كتائب الله من الملائكة الآخرين ولكنهم هزموا وألقى بهم من السماوات العليا إلى الأرضين . ويصف سفر التكوين كيف استطاع إبليس بمكره ودهائه أن يهدم سعادة آدم الأبدية ــ إذ كان غيوراً منه وكان يحسده على امرأته ــ فتخفى فى هيئة الحية ــ وكانت الحيات وقت ذلك تمشى على أربع وتتكلم فحثها على أرتكاب المعصية بالأكل من الشجرة المحرّمه وكان له ما أراد فحل الشرور والموت والألم والشقاء بالعالم بعد هبوط آدم وزوجته إليه . ويصف الانجيل كيف أن الآله أرسل ابنه يسوع لينقذ البشرية من الغرق فى بحر الرذائل ، فحاول إبليس أن يفسده أيضاً فوعده بالجاه والسلطان والمجد والثروات ولكنه لم يفلح فى إغوائه فمات على الصليب الذى صار درع الوقاية لكل مسيحى من طعنات الشيطان الإبليسية . ولقد توقع المسيحيون لفترة طويلة أن إبليس الذى لم ولن يهدأ أبداً قد يرسل إبنا له فى صورة المسيح الدجال أو يسوع الشر ليستعبد بنى الانسان . وهذه هى الفكرة التى عالجها المخرج (بولانسكى) فى فيلمه «المرعب» «طفل روزمارى» (١٩٦٧) .

وجدير بالذكر أن عدد الملائكة قد قُدّروا فى الإحصائيات التى أجراها علماء اللاهوت

فى أوربا فى العصور الوسطى بحوالى أربعمائة مليون ، ويمثل الملائكة الساقطين ثلث هذا العدد تقريباً . وكان من بينهم ذو المراتب العالية ممن تحولوا فيما بعد إلى آلهة يعبدها بنو إسرائيل وغيرهم من الأمم القديمة ، مثل آل كنعان والفينيقيين . ومن بين تلك الآلهة الاله (بعل) اله الخصوبة والآلهة (عشتروت) والآله (بعلز بول) اله الفلسطينيين القدماء ، وكان رئيس الأرواح الشريرة عند اليهود أيام يسوع وأمين الشياطين إذ نال إعجاب وثقة إبليس نفسه . ولقد صدر فى عام ١٥٨٢ حكم بالإعدام على مجموعة من الساحرات فى مدينة (افجنون) بجنوب فرنسا لأنهن كن يعبدن هذا (البعلز بول) أمير الشياطين فى هيئة ماعز أسود مشوه الخلقة . واعتقد بعض أن هناك ثالوثا مقدساً للشر يضاهى الثالوث المسيحى وهو مكون من إبليس و (بعلزبول) و (لوياثان) (وهو وحش البحر الذى كان يرمز إلى الشر أيضاً) . ومن الشياطين الساقطة الأخرى التى صارت آلهة لليهود ــ الآله (عشمود يوس) اله الشهوة و (بيلايار) اله الكذب .

ولعل سيطرة الأرواح الشريرة على بعض الناس أقوى دليل على وجود حزب الشيطان ولقد ورد فى النصف الأول من القرن السابع عشر أن بعض من الراهبات بأديرة (لودون) بفرنسا بدأن يتصرفن بطريقة شاذة وهستيرية ، فرحن يتشنجن ويصرخن ويهذين مما أوضح أنهن كن فى قبضة الأرواح الشريرة التى كان ضرورياً طردها واجتذبت تلك الحالات منتجى السينما فكان فيلم «جون أم الملائكة» وفيلم «الشياطين» وفيلم «الراهبة» الفرنسى . ولكن ما حدث فى (لودون) كان حالة من بين عشرات الحالات المماثلة . ففى زمن لم يسمع بعد بنظرية العقل الباطن كان بدهياً ــ كما سبق أن أشرنا ـ أن يلقى الناس باللوم على قوى الظلام ، لما صدر عن الإنسان من تصرفات مشينه . وقيل أن الأرواح الشريرة قد تدخل جسد الإنسان بأعداد مهولة وتصرخ من داخله بأصوات مغايرة كما حدث لامرأة ريفية بالمانيا عام ١٨٣٠ . بدأت أولاً تعانى من نوبات الصرع ثم جاءت أصوات غريبة من داخلها تصرخ وترغى وتزبد وتبكى وتضحك وتعوى وتنبح فى أحايين مختلفة . وحدث أيضاً فى مقاطعة (تيبيرزى) عام ١٨٩٤ بأيرلندا أن شك زوج فى تصرفات زوجته التى ظن أن الجنيات قد لبسنها فراح يعذبها ليطرد الأرواح الشريرة منها فأحرقها حتى الموت . وفى مدينة (ليدز) بانجلترا عام ١٩٧٥ قتل رجل زوجته وأم أطفاله الخمسة لأنه ظن أن العفاريت قد ركبتها وكان رأى المحلفين أنه متهم إلا أنهم تلمّسوا له العذر لكونه مختلاً عقلياً ، فشهد قس أن الزوج نفسه كان فى قبضة الجن ولم تفلح محاولاته لطردها منه . وهذه الظاهرة التى تسيطر فيها الأرواح على بعض الناس نفسرها اليوم كمرض نفسى أو هستيريا أو انفصام الشخصية ، فينفصل جزء من شخصية المريض عن باقى جسده ويتكلم بصوت مختلف إذ تصير له سماته المميزة فيعتبر نفسه شخصاً مختلفاً تماماً يقلل من شأن بل ويزدرى النصف الآخر .

وعندما طُرد إبليس وحزبه من الجنة راحوا يشيدون مملكتهم فى مكان غائر بأحشاء الأرض حيث يعذبون ضحاياهم . ومقر الشياطين كما تصوره المسيحية هو الوجه المقابل لمملكة السماء ــ الوجه المرعب المخيف . فالجحيم يقع فى هوة سحيقة تكتنفها الظلمات ويلفها الدخان ويملؤها البغضاء والوحشية والعذاب فى خلفية سوداء قاحلة منغمسة فى الضباب حيث عرش إبليس اللئيم . ولقد وصف (جيمس جويس) الجحيم فى روايته المعروفة «صورة الفنان» بأسلوب رصين ، ولكن الكاتب الذى برع فى وصفه كما لو كان زاره بالفعل هو الشاعر الكبير (دانتى) ، فجهنم عنده تنقسم إلى تسع درجات من النار تتناسب وكافة أنواع وأحجام الشرور وفى الدرجة التاسعة يرفرف إبليس بجناحى الخفاش الكبيرتين وله ثلاثة رؤوس ، فى فم واحد منها يتدلى جسد يهوذا الاسقريوطى الذى خان المسيح . ولقد رسمت ونقشت فى العصور الوسطى صور الجحيم على جدران الكنائس لتحذر الناس من الرعب الذى ينتظر الآثمين ، كما سمح الوعاظ لبواعثهم الماسوشية السادية (Sado - masochistic) أن تصور عذاب السعير . حتى كتب المدارس فى القرن التاسع عشر كانت تحوى صوراً لجهنم والعقاب الذى تلحقه بالتلاميذ الذين يتخلّفون عن صلاة الأحد أو يشربون الخمر ويرافقون أصدقاء السوء أو يذهبون إلى المسارح بدلاً من الاستذكار .

ولحزب الشيطان أعوانه وحلفاؤه بين البشر ممن لهم الطبائع الشريرة ويتعطشون للقوة وهؤلاء هم السحرة والساحرات . والساحر كما تعارف الناس فى أوروبا ليس خادماً للشيطان وإنما سيد للأرواح الشريرة التى يستحضرها ، ولو أن الكنيسة ناقضت ذلك بقولها أن الساحر ينصاع لقوى الظلام ويدين بالولاء لأميرها . ومن روايات الشعوذة المرعبة التى صار بطلها نموذجاً لشخصية الساحر الإبليسى رواية «القس الساقط» (١٨٩١) للمؤلف الفرنسى (جوريس كارل هوسمانز) ، التى نرى فيها قسامسنا شريراً وهو يقيم شعائر قداس شيطانى لعبادة إبليس فى كنيسة صغيرة بمنزل خاص ، حيث يضاء المذبح بشموع سوداء وتتدلى من فوقه صورة مشوهة للمسيح تبعث على السخرية والازدراء ، ولقد كان الساحر نفسه عارياً اللهم إلا من رداء أحمر قاتم اللون وقبعة قرمزية يخرج منها قرنان مصنوعان من القماش الأحمر . وراح يتلو الصلاة إجلالاً للشيطان بينما يسب يسوع ويقذف شخصه النبيل بأبشع الإهانات وجماعة المصلين من حوله يصرخون ويتلوون فى هستيريا ، وتبلغ المراسم الشيطانية هذه ذروتها بطقوس عربيدة . ومن روايات الإثارة التى تدور فى خلفية من السحر والشعوذة رواية «عش ودع الآخرين يموتون» (١٩٥٤) (ليان فلمنج) ــ وهى من أفضل مغامرات (جيمس بوند) ــ ونجد فيها أيضاً شخصية الساحر الرهيب الذى يخيف الناس ويرعبهم بالشعوذة الودّونية (Voodooism) التى يسيطر بها على أتباعه .

والساحر صورته بشعة سوداء فى القصص والمعتقدات الشعبية لأنه رغم إنسانيته إتصل بكائنات مبهمة استمد منها القدرات الشاذة فهو يلحق الضرر بالآخرين ، ويعلم ما يحدث بعيدا ويقرأ أفكار الناس ويهيمن ويخرب ويدمر بقوته التى تأتيه من قنوات سرية شيطانية وغير شرعية ولا مقدسة ففى رواية (هـ . ب . لفكرافت) «قضية تشارلز ديكستر وورد» (١٩٢٧) تعود قوى البغى من الماضى البعيد لتغير على الحاضر عندما يتحول البطل تدريجياً إلى ساحر شرير كان من أسلافه . وفى رواية «هؤلاء جندوا قوى الظلام» (١٩٦٤) (لدينيس ويتلى) ــ وهى تصور هتلر والنازيين كسحرة يستعينون بالشيطان لتحقيق غاياتهم ــ يرمز ساحر يدعى (دكتور ملاكو) للهلاك والدمار ، وهو يهودى يقطن قلعة خربة فى المانيا عمره يناهز الخمسين وهو طويل القامة ذو انحناءه خفيفة ويرتدى اللون القاتم وعيناه سوداوان ووجهه داكن البشرة وشعره أسود تتخلله شعيرات رمادية

اللون وله ابتسامة خبيثة ونظرة مخيفة . ولقد جعله كل ذلك مناسباً لأن يكون واحدا من خدام إبليس الذى يؤدى الطقوس الفاجرة تكريما لـه ، إذ كان قـد أبرم معـه ميثاقـا بذلك .

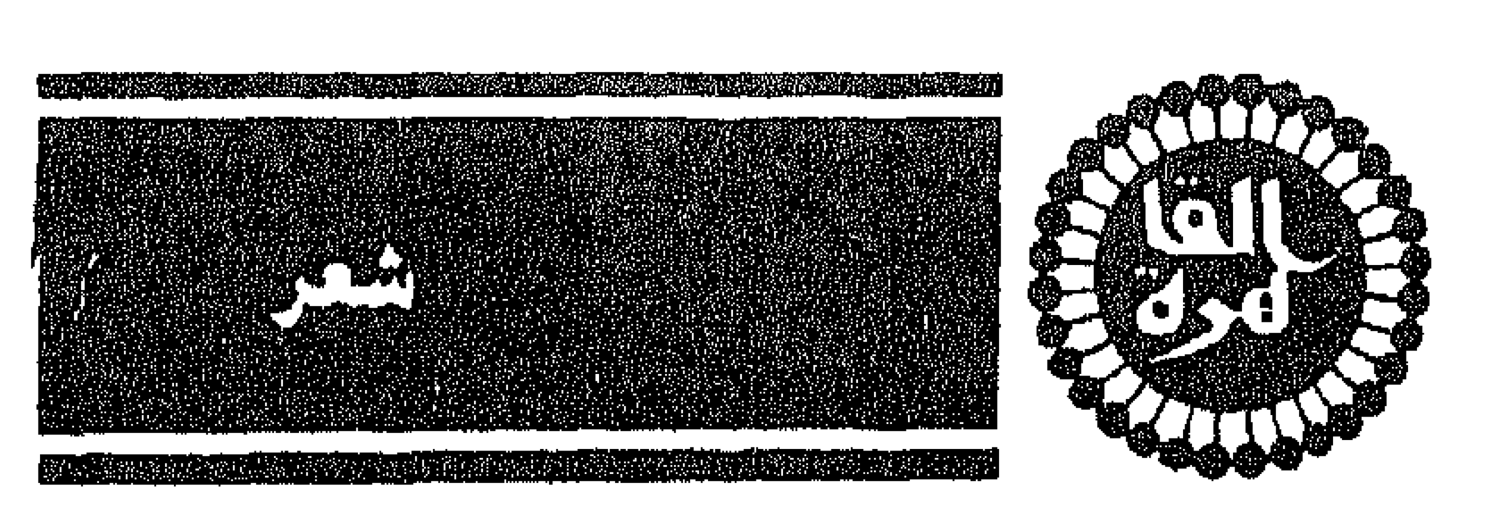
ومسألة التعاقد بين الإنس والجن وأحده من أقدم الموضوعات فى الأدب والموروثات الشعبية وكانت تنص دائماً على أن يهب الإنسان جسده وروحه للشيطان سواء عند الموت أو بعد أجل محدد مقابل القوة والنفوذ والثروة وملذات الحب والنساء . ومثل ذلك الميثاق كان يُسجّل فى وثيقة مكتوبة وموقعة بدم الإنسان . وقيل أن عالم القرن الثالث عشر (روجر بيكـون) ـــ مخترع البارود والنظارة ـــ قد عقد اتفاقيـة مع الشيطان نصت على أن يهب العالم روحـه لمملكـة إبليس إذا ما مات بداخل الكنيسة أو خارجها ، ثم راح يبنى لنفسه زنزانـة فى حائط الكنيسة لا هى داخلها أو خارجها ، ومات هناك دون أن تمس روحه الشياطين . وكان قس (لودون) الذى سحر الراهبات وسخرهن لخدمة إبليس أتعس حظاً إذ أنه عندما قُدّم للمحاكمة فى عام ١٦٤٣ ثبتت إدانته وأُعدم حرقا ، وكان من بين دلائل الاتهام نص المعاهدة التى وقعها بدمه مع الشيطان واعتراف صريح ورسمى موقع من قبَل ثالوث الشر إبليس و (بعلزبول) و (لوياثان) و (عشتروت) من بين شياطين أخرى . وحدث فى ألمانيا فى عام ١٦٧٧ أن أصيب رسام يدعى (كريستوف هايز مان) بحالة من الصرع فطلب الذهاب إلى مزار العذراء مريم بعد أن أعترف بأنه منذ تسع سنوات تعاقد مع الشيطان الذى أتاه كرجل ومعه كلب أسود وكتب عقداً بدم كفة يده اليمنى جاء فيه : «لقد بعت نفسى لإبليس هذا كى أكون ابن جسده وانتمى له جسداً وروحاً فى العام التاسع» . وكان (هايزمان) فى رعب لانصرام السنوات التسع ، وعند المزار المقدس بعد ثلاثة أيام بلياليها رأى العذراء وهى ترغم إبليس على التنازل عن العقد ، ثم قضى بقية عمره فى دير بعد أن تاب إلى الله . وشاع عن الساحر فاوست ـــ وهو شخصية شبه أسطورية ـــ أنه باع روحه للشيطان . وكان (فاوست) دجالاً يجوب مدن ألمانيا مدعيا احترافه للشعوذة واشتغاله بالتنجيم ، وكثرت عنه الأقاويل عندما مات حوالى ١٥٤٠ . وأعلن بعض رجال الدين أنه قد وقع اتفاقيـة مع الشيطان ، مما افسح المجال للقصص التى



دارت حول مماته لحظة وصول أمير الظلام . ففى رواية حضر الشيطان (لفاوست) بعد منتصف ليلة مافاهتز المنزل بأكمله وفى الصباح وجد الناس الساحر مختنقا وقد التوت رقبته تماماً . وفى رواية أخرى زمجرت ريح عاتية حول المنزل بينما سُمع (فاوست) وهو يصرخ طالباً النجدة ولم يجروء أحد على نجدته وعند الفجر وجدت جثته فى الفناء بجوار كوم من الروث بينما كانت حجرته تسبح فى الدماء وتدلى من الحائط مخه وأسنانه ومقلتا عينيه . وألهبت هذه الأسطورة بمضامينها المثيرة والمرعبة بما فيها من طموحات بشرية وعواقب مفجعة خيال الفنانين ، فكتب كل من (كريستوفر مارلو) و (جوته) مسرحيتين ، وألف (جونو) و (بارليوز) و (ليست) موسيقاهم وأصدر (توماس مان) روايته

ولا ينسينا الحديث عن الساحر الشرير أن نذكر الشخصية البشعة الأخرى كما تصورها قصص الأطفال خصيصاً وهى الساحرة ، العجوز الشمطاء بأنفها المدبب كأنف الحدأة وأصابعها النحيلة وعينيها الضيقتين وثرثرتها الحاقدة وعصا مكنستها وهرتها السوداء . فهى الغولة المخيفة فى فيلم (والت ديزنى) «سنوهوايت» وأيضا فى «ساحرة أوز» ، كما أنها معروفة من خلال الحكايات الشعبية فى ألمانيا وحكايات الجن التى جمعها الأخوة (جريم) مثل حكاية الطفلين (هانسل) و (جريتل) اللذين يضلان طريقهما فى الغابة فيلوذان ببيت عجوز يكتشفان أنها غولة مسعورة . والساحرات فى الغالب ثلاث نوعيات ، الساحرة البيضاء أو الطيبة وهى تلك المرأة الحكيمة التى تستخدم الأعشاب لعلاج المرضى وتطرد الجنيات والعفاريت وتشفى الماشية المعتلة وتصنع تعاويذ الحب وتتعرف على اللصوص وتدل الناس عن مكان ممتلكاتهم المسروقة إلا أنها قد تستخدم سحرها أيضا لأغراض دنيئة وتدميرية والنوعية الثانية هى الساحرة السوداء أو الشريرة وهو منبوذة من قبل المجتمع إذ تملؤها الكراهية والبغضاء ، وهى تستخدم السموم وتعاويذ الشر والتدابير البغيضة ، وهى دائما امرأة عجوز مقوسة الظهر مجعدة الوجه هزيلة الجسد مشوهة أحياناً ذات ذقن كثيفة الشعر وعرجاء تغمغم باللعنات وهى تمزج خليطاً فى قدر . هكذا ظهرت الساحرات لبطل شكسبير (ماكبث) ، ولكن ليس ضرورياً أن تكون الساحرة عجوزاً وقبيحة المظهر ، فبمقدورها أن تصير شابة جميلة وباستطاعتها أن تغير من هيئتها ـــ وخاصة ليلاً ـــ لطير جارح أو ذئب وتنطلق لتخنق الأطفال الرضع وتهاجم الكبار وتسبب الكوابيس وتأتى على المحصول وتؤذى حيوانات المزرعة والنوعية الثالثة هى الساحرة الإبليسية التى اتهمتها الكنيسة فى العصور الوسطى بالتحالف مع الشيطان وحزبه ضد بنى الإنسان ، إذ اشتغلت بالسحر الضار مما تسببت عنه الكوارث كالزوابع والفيضانات والنيران المدمرة والأوبئة والجنون وحوادث الموت والمحن بضروبها .

لقد اكتسحت موجة من الذعر الناجم عن شعوذة الساحرات مساحات شاسعة من أوربا ، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، مما انتهى بحياة الآلاف من المتهمين الأبرياء من الرجال والأطفال وكبار السن وصغارهم الأغنياء منهم والفقراء إلى العذاب والسجن . فلقد سقط أكثر من نصف مليون شخص ضحية لذعر الساحرات . ولم يكن ذلك إلا برهانا بشعا على تمكن حزب الشيطان من عقول البشر . ويوضح لنا فن القصة الحديث والأفلام السينمائية وبعض القضايا أن قبضة الشيطان تلك لم تهن بعد !! ◆



محاولة لاقتسام الخطأ

أحمد إسماعيل

(١)

ما الذى ينهض الآن بينى وبينك
والليل لا يفصل الليل عنى
تركتك . . لكننى لم أدل عليك
ولا أشترى بالطفولة تبغاً
كانوا ورائى . .
وصمت السماوات نعشٌ
ووجهك فى سترتى عالقٌ
فأين أواريك ؟
هل يصلح الجرح مختبأً
آه . .
هذا زمان تبوح الخيانات فيه بأسمائها
ثم تفقس أفراخها جهرةً

(٢)

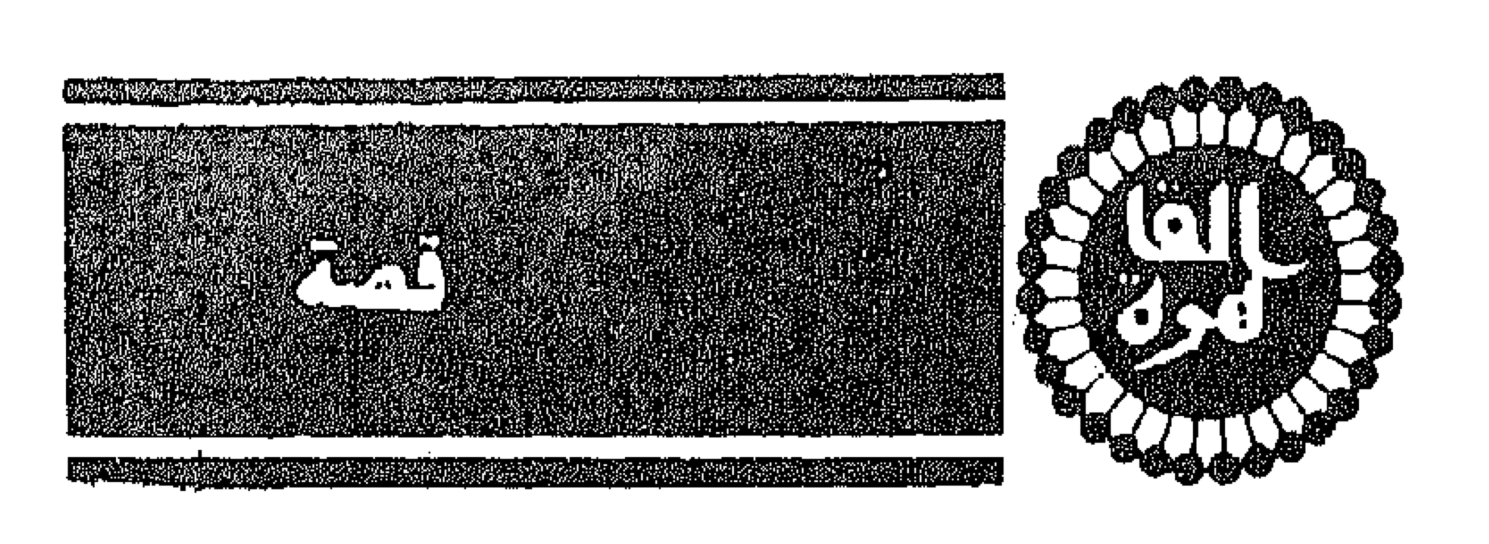
هاجمتنا الأناشيد
بين الغفارى وبريخت
كنا وحيدين
والشمس دائرة من نحاس
وأنت على الظهر ملقىً تزخرف -
وجه الفضاء
وتكتب للعشب قانونه
ثم ترسم للأغنياء مقاصل
وأنا . . كنت محترقا فى قميصى
أسائل فى رهق : ما الذى يفصل الآن -
بين القصيدة واللجنة المركزية

(٣)

فى السجن
صرنا عدوين
والليل يخلع وحشته
صار ثالثنا
كان لابد أن أدفع النصل عنى
وأنت تجر الغطاء ، وتنزعنى من ثياب القصيدة

(٤)

وحدها . .
تحمل الفاكهة
قلتُ : من أين تلك الثمار
وكل الحدائق يابسةُ
والجداول مسببةُ
أنت لا تشبهين البلاد إذن
كلما مر صيف تجدد فى اثره ألف صيف
فكيف أحبك ؟
يانُسغا صامتا لا يَردْ
يا نجمة فى دمى تبتردْ
كيف لاتشبهين البلاد ، وهذى - الجدائل
مشنقة ، والعيون ـ حبيبة
كيف لا تشبهين . .
إن كل البلاد التى لا تكونين فيها غريبة ◆



أنظر إليه .. إنه يهوى وضيئاً

عائد خصباك

خرج محمود إلى شرفة منزله . فى البداية نظر إلى شرفات المنازل التى أمامه ، لكنه أشاح بصره كما لو أنه ضاق ذرعاً برؤيتها خالية من أحد ، وبطريقة من لايريد أن يكلّف نفسه عناء الاستمرار فى تفحصها واحدة بعد الأخرى . من الواضح أن النيّة لم تكن رؤية أحد بعينه ، لكنه عندما رأى جاره واقفاً إستمر فى التطلع إليه ، وكأنه لم يكن جزءاً من حياة الشارع التى يشرف عليها من فوق وقت العصر ، فضرب صفحاً عن المارة والأطفال الذين يلعبون مع بعضهم فى الأماكن التى أخذت فيها ظلال الشمس المائلة تتسع أكثر . كان جاره يقف أمام باب المنزل المجاور لمنزله ، وبين لحظة وأخرى يراه وهو ينظر إلى الساعة فى معصمه ، من دون أن يتوقف فى تلفته إلى جهتى الشارع أو فى التأكد من وضع ربطة عنقة فى موضعها الصحيح .

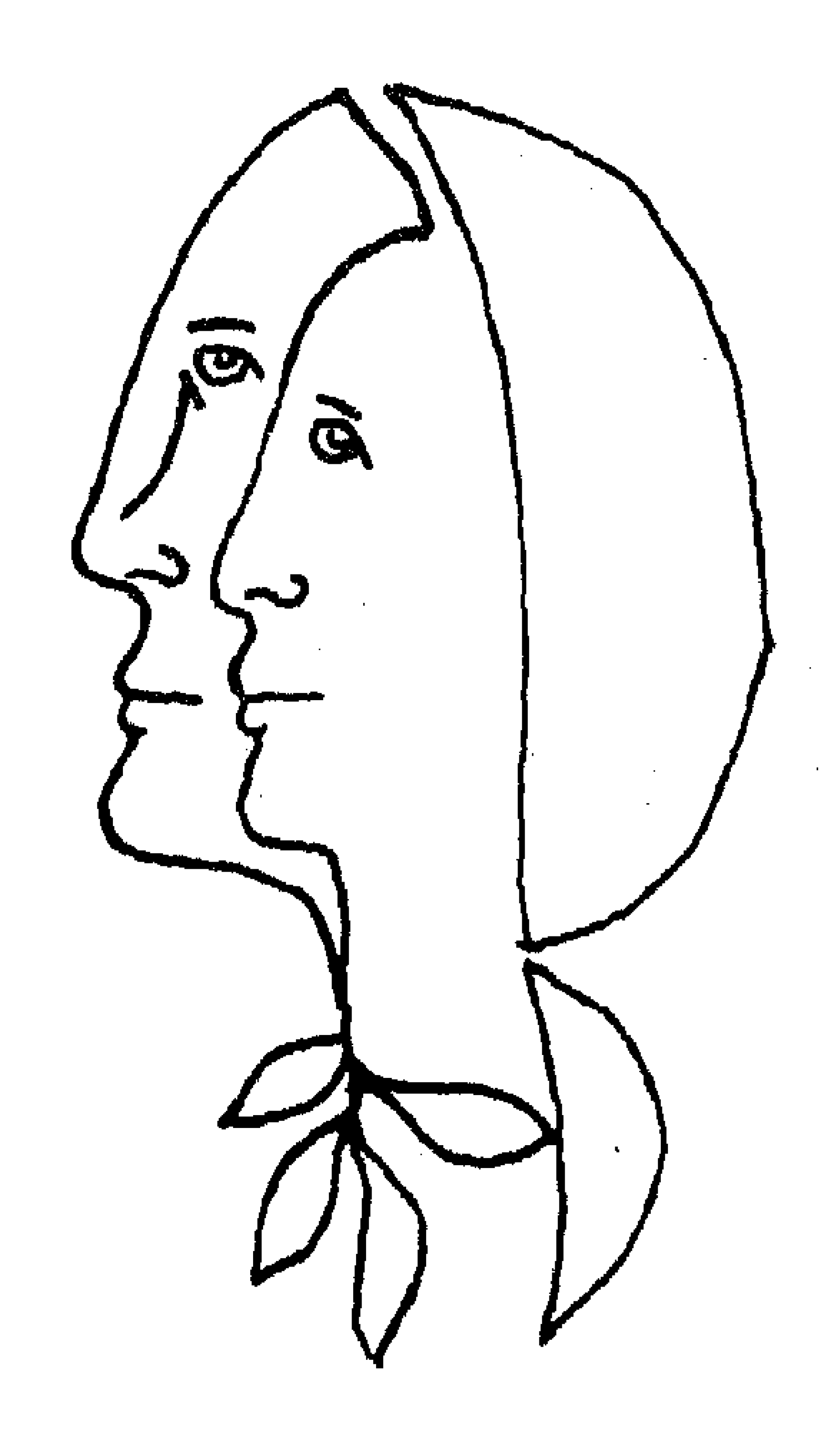
من الواضح أنه كرّس ساعاته التى مضت قبل خروجه من المنزل لأن يبدو بالشكل الذى بدا عليه أمام الآخرين ، لقد ارتدى بدلة جديدة ، وصفف شعر رأسه بعناية ، وحلق ذقنه ، وكان يهمه وهو يحرك قدميه فى مكانهما أن يسقط فوقهما أى مسقط ضوء عابر يظهر لمعانهما ، ولهذا لا يمكن للمرء أن يخطىء فى التفكير من أن إنتظاره الطويل دفعه للخروج من المنزل ، ومع أن مكان وقوفه لم يكن مناسباً لاستقبال أحد ، لكن ماذا يمكن أن يفعل للشوق الذى طفح غير أن يلبى دعوته . فكر محمود : لقد مرّت فترة طويلة منذ أن رأى جاره هذا آخر مرة . وترك الشرفة .

* * *

جلس محمود على كرسى وسط رقعة صغيرة من الأرض تحيط بها الأشجار ، ونظر حواليه كأنه ينظر إلى جنّة وليس إلى حديقة صغيرة تفصل بين المنزل وسياجه الخارجى ، ترتكن فى زواياها قطع الأثاث المخلّعة ، وبقايا أدوات منزلية لم يعد محمود بحاجة لها فأراد التخلص منها ، وماكنة لقصّ الحشائش ، وأقفاص فارغة ، نظر إلى كل ذلك نظرة مطمئنة قبل أن يقرر إنقاذ حديقته ، فقام إلى الأدوات تلك يضعها فوق الأقفاص الفارغة ، وإلى ماكنة قصّ الحشائش ليخفيها بين قطع الأثاث . وبعد أن فتح صنبور الماء ، جلس على كرسيه من جديد ، وبقى على تلك الحال دون أن تندّ عنه نأمة ، لكنه بعد أن وصلت المياه إلى قدميه ، فقد السيطرة على نفسه ، وقبل أن يغادر الحديقة نظر عبر السياج فرأى جاره واقفاً لم يغير مكانه ، وهو يتلفت فى كل لحظة إلى يمينه وإلى شماله . أغلق محمود صنبور الماء ، وفتح الباب الخارجى .

* * *

تهلّل وجه جاره بما يعلن عن ارتياحه السريع ، فقد طرح جانباً كل المتاعب التى تسببت فى إزدياد قلقه ، وكما لو أن الفرج الذى تأخر فى المجىء إليه لاحت بوادره الآن ، فخطا عدّة خطوات لاستقبال محمود وشدّ على يده ، وهو يعرب له عن إمتنانه الشديد لهذه الزيارة ، فانها - على حدّ تقديره - واحدة من الأشياء التى لن ينساها فى حياته ، قال محمود : انه لم يفعل شيئاً يستحق عليه كل هذا الثناء ، ثم أنها ليست زيارة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، فوقفته معه لن تطول ما دام قد إطمأن على حاله ، وهو يرى أن لقاءات مثل هذه ضرورية جداً ، ودرجها فى الأعتبار يغنى عن اشياء كثيرة ، رغم انها لها تعدو أن تكون مجرد تحية عابرة اثناء الخروج من البيت أو عند العودة إليه ، قال جاره ، انها ضرورية جداً ، يجب أن لا تكون هذه المرة مجرد تحية عابرة ، والاّ فكيف يستطيع أن يحدثه



بما جرى له فى الأيام السابقة ، بعد أن ساءت صحته ، فوجد نفسه على طريق حظه العاثر فى المستشفى تحت مشارط الأطباء الذين نظفوا له ركام الحصى والرمل الذى تجمع فى كليته . قال محمود : هل أخرجوا لك كل شىء من ذلك ؟ .

قال جاره : نعم ، وقد حرص الأطباء أن يروه إنساناً خرج إلى الدنيا من جديد . قال محمود : العملية التى أجريت لك تحتاج إلى أكثر من مجرد جسد قوى يحتمل كل ذلك ، وتحتاج إلى أكثر من معنويات عالية . قال جاره : نعم ، لأن كل شىء سيكون مختلفاً ، وهو ، بتجربته الشخصية ، عندما نهض من سرير المرض ليغادر المستشفى أحسّ كأنه ترك وراءه أنقاضاً من أحداث غير جديرة بالذكر ، لذلك عندما فتح باب غرفته ليغادرها ، فتحهاعلى الأمل الذى ينتظره قادماً فى عيون من سيأتون لتفقد حاله ، بعد أن أرّقهم القلق عليه ، وانه فى انتظار كل من فكر بزيارته ، لذلك لم يستطع المكوث أكثر من الفترة التى بقى فيها داخل المنزل ، فخرج لاستقبال من يأتيه فى الخارج ، قال محمود : إذن جرى لك كل الذى جرى ؟ ! قال جاره : لقد خرجت من المحنة سالماً ، ومرت العاصفة .

قال محمود : انه يقدم شديد أسفه لعدم زيارته له فى المستشفى ، ولو كان يعلم بذلك الذى جرى له لضرب صفحاً عن كل مشاغله وذهب إليه . قال جاره : انه يغفر له كما يغفر لكل من لم يزره ، ها هو يقولها معلناً صفحه كما سيقولها لمن سيأتى من المعارف لزيارته ، وسيسرهم أنسا يرى فى عيونهم ذلك الأمل الذى تحدث عنه وهو يفتح ذراعيه أثناء إستقبال كل منهم ، سيقف أمامهم بكامل طوله معلناً صحته التى غدت أفضل من السابق بكثير .

قال محمود : مادام الأمر كذلك ، وصحتك فى أفضل حال ، فاننى مضطر للذهاب وأنا مطمئن .

اعترض جاره على ذلك ، وهو يأخذ بيد محمود طالباً منه الدخول إلى المنزل فى إصرار ريثما يأتى إليه من يأتى قال محمود : فى وقت آخر أرجوك .

قال جاره : تفضل بالدخول . قالها له مرة بتوسل ومرة فى لهجة آمرة ، ومرة بلهجة الداعى الذى سيستجاب لدعوته مهما كانت الظروف .

فوقف محمود على بعد خطوتين من باب المنزل متردداً ، فسدّ عليه جاره طريق العودة ، واعترض محمود فى محاولة يائسة ، وتلعثم فى أعذار مختلفة محافظاً على هدوئه . لقد أثقل هذا التمنع الذى أخذ بالذوبان وجدان جاره ، كان واضحاً انه لا يستطيع أن يفرّط بالساعة التى جمعته مع محمود بين عشية وضحاها ، وان أى تهاون من جانبه سيبدّد أمله بضربة قاصمة ، لذلك أقسم عشرات الإيمان ؛ بأن لا يدعه يذهب لحال سبيله فكيف يمكن أن يحدث ذلك بعد انتظاره المضنى ، وعلى هذا قال لمحمود أنه سيعتبره مسؤولاً عن الكدر الذى يسببه له فيما بعد . استسلم محمود لذلك كلّه ، ولا شك أنه رأى أية إضافة يقولها جاره هى من قبيل الزيادة التى لا مبرّر لها ، تحرك من مكانه ، فقال جاره : أنه سيريه مكان العملية التى ترك نجاحها ذكرى موشوقة بالغرزات الكثيرة فى أسفل بطنه . كان جاره يتكلم بحماس وهو يختنق بالحرارة تحت درع البدلة التى يرتديها وربطة العنق التى تطوق رقبته . عندما دخل محمود تلاشى نفاد الصبر الذى لاحت علاماته ، وحل محله الرضى والأطمئنان .

عندما دخلاً الصالة كانت الحيوية والفرحة تفيضان من الجدران وقطع الأثاث الموزعة بشكل يبعث على الراحة ، تحرك جاره فى أرجاء المكان ، فاظهر نفسه رجلاً ثابتاً لا يتزعزع ، طفح وجهه بالحياة ، ولم يكن فيه أية علامات تدّل على مرض سابق ألمّ به ، كان يبدو أكثر قوة من السابق ، ليس قوة بالضبط ، لكنه يفعل ذلك بنوع من المحافظة على رباطة الجأش ، وهو فى كل خطوة يخطوها يعرف ما هى الخطوة التالية التى عليه القيام بها ، إلى أن أسند ظهره إلى ظهر الأريكة وهو ينظر إلى محمود نظرة تحمل الشىء الكثير من عرفان الجميل ، ووضع ساقاً على ساق ، وقال : باستطاعتها الآن التحدث بهدوء ، قال محمود : انك أحسن حالاً من كل الذين أعرفهم ممن أجريت لهم عملية جراحية مثل عمليتك ، وعلى يد أطباء معروفين ، ظهر فى عينى جاره نور الأمل مشعّاً ، وتعززت الثقة فى نفسه وانشرح صدره ، قال :

ستكون الصحة أفضل مع مرور الوقت ، وانا مطمئن إلى أن كل شيء سيكون على ما يرام . قال محمود : هل يعنى هذا أن وقت الشفاء التام لم يحن بعد ، هل تشعر الآن بما يعكر عليك صفوك فى الكلية أو الحالبين أو فى المثانة ؟ قال جاره : اشعر أنى فى أحسن أحوالى مقارنة بالماضى ، ولى إرادة لا تخضع ولا تلين ولا يكبحها لجام . قال محمود : يسرنى ان تكون بالوضع الذى أنت عليه ، ولك مثل هذه الأرادة ، فلقد انتهى البعض ممن كنت اعرفهم ، من الذين أجروا فى المستشفى عملية كالتى أجريتها ، إلى نهايات مؤسفة ، لأن الأمر لم يكن سهلاً على الأطلاق ، فتقدم الطب وانجازاته لا تكفى إذا لم يتمتع المرء بالصلابة التى تمهّد للشفاء التام طريقاً إلى النجاح . قال جاره : لذلك ، درجة حرارتى الآن طبيعية جداً ، وأنام قرير العين دون أن أشعر بأى من الآلام التى مرّت بى ، كنت لا أجد وضعاً مريحاً فوق الفراش ، وكثيراً ما عانيت من ذهابى إلى دورة المياه ، ومع ذلك أحتملت الأوجاع كما لم يحتملها أحد .

قال محمود : من بين من أعرفهم من لم يستطع أن يجابه ما يجرى له أثناء العملية ، وانتهى نهاية مؤسفة تحت مشارط الأطباء ورائحة الأدوية والعقاقير ، ومنهم من تماثل للشفاء ، ولكن صحته ساءت ثانية قبل مغادرة المستشفى ، وقد حاول الأطباء أن يفعلوا شيئاً له ، لكنه أسلم روحه فى ردهة العمليات التى سارعوا بإدخاله لها ، قال جاره نعم ، يحصل مثل هذا الأمر .

قال محمود : من بين من أعرفهم من خرج من المستشفى بعد أن تماثل للشفاء ، وكان ذلك مجرد الهدوء الذى يسبق العاصفة ، لأن صحته انتكست ، وساءت حاله بالشكل الذى لم يكن عليه سابقا ، فعاد إلى المستشفى ثانية ليجد له الأطباء الحصى والرمل وقد تجمع ثانية فى المكان نفسه .. الا ترى معى أن آلامه فوق آلام أى أحد ، ليس بسبب العملية الثانية التى أجريت له ، لكن بسبب العمليات الجراحية القادمة التى تنتظره فيما لو تجمع الحصى والرمل مرة بعد أخرى ؟ وتساءل أيضاً ؟ الا تعرف بعضاً من أولئك الذين عادوا ثانية إلى المستشفى عندما مكثت هناك ؟ .

لم يرد جاره على السؤال الموجه إليه ، لكنه عبس وقطب حاجبيه ، كأنه رأى شيئاً يحدث ولا قدرة له على ردّه ، أو تفاديه ، قال : نعم ، يحصل ذلك أحيانا . قال محمود : ومع ذلك على المرء أن يصمد مرة بعد أخرى ، وأن يضرب صفحاً عن المشارط وهى تترك آثارها فوق البطن ، وأثراً موازٍ لآخر ، أعمق منه أو أطول .

قال جاره : لكن الأمر مختلف بالنسبة إلىّ ، مجرد أثر واحد لا يعنى شيئاً كبيراً لدى ، قال محمود: نعم ، بالتأكيد ، انك تختلف عن أولئك الذين تعرضوا لهزات من هذا النوع ، على الأقل أنك صمدت فى الوقت الذى كانت العملية الجراحية تجرى لك ، وصمدت وانت تتماثل للشفاء . إنحنى ظهر جاره قليلاً وهو يتطلع إليه ، كما لو أن شيئاً غرز فيه أو تلوى داخله . قال جاره : على أن أجلب لك شيئاً تشربه . قال ذلك كأنه شعر برغبة ملحّة لأن يغير مجرى الحديث ، أو ليضع حدّاً للكلام الدائر بينهما ، قال محمود : ليس كل الذين يدخلون ثانية إلى المستشفى لا يتماثلون للشفاء ، أليس كذلك ؟ جلس جاره مطويّا على ذاته ، وأخفض رأسه إلى مستوى ركبتيه تقريباً ، وبدا كأن الألم الذى أحسّ به فى بطنه أصبح أكثر من ذى قبل ، فسحبه من عالمه ، وأجلسه على مقعده بهذا الشكل ، وتملكه شعور بالعضة ، قال : عندما كنت فى المستشفى رأيت مريضاً بأم عينىّ خرج معافى والابتسامة على وجهه ، لكنه رجع بعد أيام على نقاله والألم يعصره . قال محمود : لكن الأمر مختلف بالنسبة لك ، فقد بقيت ابتسامتك ، تماثلت للشفاء ولا تحتاج الآ إلى الراحة ، ولست مثل أولئك الذين يحتاجون إلى عملية ثانية لأنى أرى أن من حقهم انهم لا يستطيعون أن يتركوا الحصى تكبر وتكبر ، وفى مثل هذه الحال من حق المرء أن يتساءل عن جدوى العملية إذ كانت الكلية صالحة دائماً لنمو الحصى ، وعلى افتراض ان المريض ينجو فى المرة الأولى وفى الثانية ، فهل سينجو فى الثالثة أو الرابعة ؟ .

لاح التعب الشديد على وجه جاره ، وكسته الصفرة ، كان واضحاً وهو بذلك الشكل أنه أشرف على الشيخوخة . حرك كفيه فوق بطنه ، وبدا كما لو كان يحركهما فوق ضمادات ، حركة متوجسة ، خائفة ، كان يحاول أن يخفى الآماً داهمته دون سابق إنذار ، فى وقت لم يكن فيه على استعداد لأستقبالها . قال محمود : هل تشعر بما هو غير طبيعى ؟ عليك أن تجابه إنخفاض معنوياتك بروح عالية لئلاً تتدهور . قال جاره : أشعر بألم شديد وأشار إلى أسفل بطنه . قال محمود : فى الكلية ! أرجو أن يكون الأمر مجرد حالة سرعان ما تزول قال جاره : يجب أن أجابة ذلك بمعنوياتى العالية ، التى أراها فى نفسى ، والتى تعرفها عنى قال محمود : تمسك بها جيداً . قال جاره : ساعدنى أرجوك .

كان وجهه يعلن بشكل أكثر وضوحاً عما يختلج فى نفسه من أسى وقد أنهكه الألم وامتصه حتى بات يصعب على من يراه التصديق بأنه يستطيع تحمّل كل ذلك دون صراخ يطلقه كلما لا يجد بديلاً عن ذلك ، قال جاره : عليك أن تخبر كل من يأتى لزيارتى بانى رجعت إلى المستشفى ، وأنى سأكون على ما يرام كما كنت فى المرة السابقة تحت مشارط الأطباء ، قل لهم أنى أغفر لكل الذين أساءوا إلىّ ؛ ولا أحمل نيّة سيئة نحو أحد .

ومدّ يده فاستلمها محمود بكلتا يديه ليساعده على النهوض قبل الخروج من المنزل ◆

حديث لم يسبق نشره

مع ميخائيل نعيمة منذ ٣١ عاما

أجرى الحوار : محمد صدقى

●● كان من المفروض ان ينشر هذا الحديث ، الذى أجريته مع الاديب اللبنانى الكبير ميخائيل نعيمه ، فى فندق سميراميس ، خلال اليوم الثانى لانعقاد مؤتمر الادباء العرب الثالث بالقاهرة فى مجلة الرسالة الجديده ، بعد شهر يناير عام ١٩٥٧ .. لولا أنه فقد بسبب انتقالى أثناء اجرائه مع الاديب الكبير لأصحبه كدليل مصرى الى عنوان منزل احد اصدقائه منذ ايام المهجر ، صديق سورى من عائلة الكسم ، حيث اتممت الحديث هناك ثم نسيته فى صالون ذلك الصديق الذى سافر مع الاديب الكبير ثالث ايام المؤتمر وقبل صدور توصياته ..

[لقد فقدت ذلك الحديث ، ولم أسترده الا بعد شهرين ولذلك ظل حبيس ادراج مكتبى طوال تلك السنين ، حتى جاءت هذه المناسبة لنشره ، مع ملف كامل عن حياة الكاتب الراحل وبيلوجرافيا لمؤلفاته ..●●

من يتعايش مع عالم ميخائيل نعيمه ، وإيمانه المطلق بالانسان ، ثم هاجسه الدائم بالتوق الى الانعتاق حتى التسربل بقداسة الحب والخير والجمال يجد نفسه يدخل هيكلا تعبق روائحه بالطهر ، هيكلا يرفع مرتاده ليحلق فى عالم التوحد مع اصفى ما فى الصوفيه من وجد بالمبدع لروعة الحياة ..

حتى اذا انتشى ذلك المرتاد ، أدرك انه قد امتلك الكثير من اسرار شاعر كاتب فنان مثل ميخائيل نعيمه ، مبدع ارتقى لنفسه قيود مسئولية الحرف ، وما يمكن ان يهبه ويصنعه للانسان ..

ذلك سر عبقرية نعيمه ، جواب الآفاق ، المعذب بتأملاته ، المستغفر لذنوب غيره ، النقى ، الى حد تحمل خطايا الآخرين فوق عاتقيه ..

واذا كانت مثل هذه الرؤية لم يشأ ان يتورط فى عالمها الكثيرون ممن درسوا اعمال نعيمه شعرا ونثرا على كثرتها اكثر من سبعين عاما ، لما يتضمنه انتاجه الغزير من رؤى فكرية اخرى حسية وذهنيه ، فلا شك ان ذلك يكشف عن تنوع مراحل ابداعه ، وتعدد الوان خبراته بالحياة ، وتجليات شواغله الفكرية المحلقة بين آفاق الميلاد والموت ، الشك والايمان ، ثم فيض ما تعلمه من غرائز البشر خلال تجاربه الذاتية الحسية التى تناول ذكرياته عنها فى كتابه ـ سبعون ـ وهو يحكى عن معرفته ، وخبرته بالمرأة اللحم والدم .. ورحلاته بين مرافىء الصبا لبنان وامريكا وفرنسا وروسيا ، يتواصل دائما مع نفسه وقارئه ، كاشفا عن

كل فى حياته من معرفة ، عارضا كل ما استخلصه من حكمة الكون والبشر ، عن الغربة والحنين ، عن دونية العالم المادى ، وقداسة الفضيلة ، عن فرحته بالحياة ، ومسئوليته عن ممارستها ، عن صوت الرسول والرسالة ، عن حبه للحرية عشقه وعذابه ، ثم عن مجاهدته وهو الظامىء الى وحدة الطبيعة . التى تشوق الانسان ان يخرج من حدود التشخيص ليعثر من جديد على قبس التوحيد بالمبدأ الاعلى الذى لا صورة له ، ولاحد ، ولا نهاية . .

هذا هو ميخائيل نعيمه باسرار عالمه الابداعى . . الكاتب الكلمة والمسئولية . . فتعال نسأله بعض الاسئلة الباحثة عن اجابتها عنده فى هذه الايام . .

●● سألت الاستاذ ميخائيل نعيمه :

ـ فى رأيك . . من هو الاديب ؟ هل لابد أن تكون له رسالة ؟ ما هو المستهدف من رسالته ؟ وما هى مهمة الادب ومسئوليته عند ميخائيل نعيمه . . ؟

ـ أولا . . مسئولية الكاتب وفضيلته معاً . . أنه لا يكتب لنفسه ، أنه كما يؤكد ذاته فى ابداعه للادب ، فهو يحيا فى فنه بفكره ، كما يحيا بعاطفته ، وحياته بعاطفته صادقة ، هى فضيلة فى حد ذاتها . . والكاتب فى فكره وعاطفته محاصر من كل جهة ، بعالمه الذى يعيش فيه وله ، لذلك على الاديب ان يكشف ما تحت السطح ، كالزارع الذى يقلب الارض لتجود بافضل ما عندها ، أن يغوص إلى الأعماق ، بحثا عن لؤلؤ الكون ، أن يجند قلبه قبل فكره ، وفكره قبل أسلوب تعبيره ! ذلك لكى يفتح طرائق غامضة ، ويمهد شعاباً وعرة ، ويسير بالانسان قدماً الى عالم مثالى افضل ، لكن حقيقى واقعى فى نفس الوقت . . عليه أن يجند الفضائل الرائعة ، وفوق كل ذلك ، يدعو لا ذابة الحدود والسدود المصطنعة ، التى ارادها البشر بينهم للتلهى وتحقير قدرات الانسان الخلاقة . .

ولاننى قد تشبعت منذ يفاعتى بحب الفضائل الروحية ، والنزوع الى الايمان ، وقداسة العدل وازليته فى الكون ، فانا ارفض منذ البداية ان يحصر فهمى للفن على أنه من اجل الفن فقط ، لا . . ان الفنان مسئوليته ازاء فنه ، وازاء من يتلقى هذا الفن ، الفن لابد ان يلتصق مباشرة بالحياة ، ويخدم اغراضها ، لأنه الفن شيء جميل ، ولابد ان يكون نافعاً . . اما ما عدا ذلك فشيء لا اعرفه ، وان كان البعض يسميه كتابة أو فنا . .

★★

●● كيف تنظر الى حركة التجديد فى الشعر العربى خلال سنوات ابداع شعراء الرابطة القلمية ثم حركة التحديث الآن . . ؟

ـ آه . . لكل زمان ومكان وناس شواغل مرتبطة بما هو حول ذلك . .

ثم إظن أننى كنت واضحا فى ادراكى النفسى والفكرى وانا اكتب الشعر أو النثر خلال تلك السنوات ، كنت احاول أن أجوس من خلال ذلك أبعاد احداث الكون العربى بخاصه ، أو عالم الانسان مهما اتسعت أبعاد وجوده بعامة . .

لقد كان منطلقى وباعث همومى التعبيرية أو التصويرية الفكرية فى الشعر والنثر هو أن اعبر ببساطة عن عمق الحياة والبعد ما استطعت عن هاجس المطلق ، أو تفصيلية الواقع الضيق للانسان العربى . .

فكلما كانت حركة الشعر قريبة من معنى الفعل الايجابى ، كلما كان ذلك اكثر قدرة على التأثير فى المتلقى ، وجعله اكثر استعدادا لفهم الحياة وحبها ، واشد رغبة فى دواعى التعبير نمو الاكمل . .

ثم هناك فرق بين الافكار الاصلية الواضحة والمؤثرة ، وبين النزوات العابرة التى لا تأخذ من الواقع اكثر من مساحة الصفحات التى تكتب عليها . . فالافكار الصميمية الأصلية هى التى تستطيع ان تفسر الحياة ، وتغنيها بحب الأرض والانسان . .

اما ما تقرأه الآن من اشكال وقضايا التعبير والتجديد الشعرية ، فليس الا محاولات لا تصدر عن مواهب اصلية هى اقرب الى حركات لاعبى السيرك اللغوى . .

ثم عن تجربة فترة المهجر والشعر ، فقد كانت محاولاتنا تستهدف التخلص من قيود القافية الرتيبة ، والتزاوج فى القصيدة الواحدة ، بين عدة بحور متجانسة وبين الوزن ومجزوئه الى جانب جراة التنويع فى القوافى واعطاء القصيدة وحدة معنوية من أولها الى آخرها . . مع ابداع صياغات بسيطة التراكيب ، مهموسة المغنى والمعنى ، مفهومة للقارى . . والآن . . إقرأ وتأمل الكثير من نماذج شعرنا الحديث ، والتجديدات المبدعة التى أحييها فيه . .

● لقد تزوجت ماهو أبقى من المرأة .. مؤلفاتى وقرائى .

● أهم ماأوصى به حرية انتقال الكتاب بين البلاد العربية .

● على الأديب أن يكشف ماتحت السطح .. ليجود بأفضل ماعنده .

● هل نخشى على الوحدة العربية من موال أو أغنية شعبية .

● التجديد الشعرى الآن .. أقرب إلى حركات لاعبى السيرك اللغوى .

وستجد رأيي الذي تريده واضحا ، ناطقاً اكثر مما عبرت اجاباتي على سؤالك . .

★★

● ● عبر ابداعاتك وافكارك التي تناولتها في اعمالك العديدة ، تنقلت بين وسائل واشكال الكتابة الفنية ، فبدأت بمسرحيتك « الاباء والبنون » ثم كتبت الشعر ، فالقصة والرواية ، وكتاب سيرة جبران ، ثم قضايا الفلسفة الروحية ، والنقد الاجتماعي ، ثم الخاطرات والشذرات والرسائل والمذكرات الشخصية . . [ما سر هذا التنقل والتقلب بين ألوان ابداعك . . ؟

- لا اعرف لماذا استعملت كلمتي التنقل والتقلب هاتين ! لوصف تلك البانوراما التي ميزت وكشفت عن الغنى في رحلتي الكونيه بين بلاد العالم من لبنان الى روسيا الى امريكا الى فرنسا الى . . الى . . مع تجربتي وتأملي في حياة الناس واحداث الزمان والمكان والناس من حولي . . ؟

أليس على الكاتب والفنان أن لا يعدم القدرة على التنوع في عطائه ، أليس لكل صورة اطارها المناسب لها . . ؟ لكل قضية أو حدث عرضه المتوائم مع تركيب عناصره من اجل تكوين فني مؤثر في القارىء . . ؟

ثم أليس ذلك التنوع منح اعمال الكاتب مصداقية اكثر تأثيرا ، واصفى في القبول والاقتناع ؟. ايضا دعني اذكرك بان هناك العديد من الشواهد العالمية لكثير الكتاب والشعراء والفنانين قد اثبتت انه كلما تعددت الوسائل ، والطرق التعبيرية كلما ساعد ذلك على وصول الفكرة مفهومة محبوبة الى اكثر عدد من القراء . . ؟!

● ● فهمت من حديثك قبل دقائق مع الصديق الناشر اللبناني انك بسبيلك الى اتمام الجزء الاول من سيرتك الذاتية - سبعون - الذي تروى فيه تجربتك الحياتية وذكرياتك . .

لماذا تشغل نفسك الآن - اعطاك الله الصحه - بكتابه تجربتك ومذاكراتك ؟ هل تفكر بالراحة . . او العزلة . . أم ماذا . . ؟

ليس كل هذا فقط . . وليس بعضه فقط . . واذا كنت لا زلت اكتب حتى الآن بقلب جياش بالمنى ، ودفقات قلب متعب ، الا أنني من حقي أن استمتع بالتأمل وسكينة النفس . . ثم أليست تجربتي الابداعية ، واسرار معاناتي وسعادتي ملك لقرائي يحبون معرفة وقائعها . . ومن واجبي ان لا أدع مَنْ يكتب عنها كثيراً من الاسئلة بلا إجابة . . ؟!

وليس هذا ايضاً لأنني انتظر النهاية . .

لا . . ولا استبعدها . . لكن الحياة جديرة بأن تعاش ، رغم عبثها ، والموت حقيقة لا أخشاها . . ذلك انني وكل كائن مثل نقطة الماء . .

ألست تعرف ان نقطة الماء لا تموت . . الذي يحدث لقطرة الماء ، وللزهرة ، للشجرة ولي . . هو أن هناك حالة انتقالية يمر بها كل كائن ، وهذا هو السر الذي حمل السماء على أن تمنحنا القدرة على الألم ، كما منحتني القدرة على الكتابة من أجل الانسان . . وبفضل المنحة الربانية في وجودي أحييا . . أحب ، وأحزن ، واندهش ، وافكر تحت قبه هذا الملكوت ، بفضل كل ذلك ، ومن أجله لا زلت اكتب ، وارجو أن أظل طويلا أواصل الكتابة . . على الاقل حتى اتم كتابه قصة حياتي وتجربتي مع ذلك الكون المدهش الرائع . . وهو كتاب اعتقد انه سيحتاج مني الى عدة سنوات ، ليضم كل ما تعلمته ، وما يجب على أن أرده من هبات لاصحابها ، للاله الاعظم ، للارض ، للبشر . . .

● ● في كتابك - مذكرات الارقش . . تقول « الزواج مقبرة الحب ، الحب يسمو بالمحب الى أعلى ، والزواج يشد به إلى اسفل ، الحب يلتهم المحب فينشره شعاعا في الفضاء ، والزواج يسجن المحب فينثره هباءً في الهواء ، الحب ذوبان فتبخر فانعتاق ، والزواج تجمد فانشقاق . . »

ألهذا . . لم تتزوج . . ؟ وما هي حكاية المرأة في حياتك . . ؟

يهز ميخائيل رأسه ، كأنما يزن الحكمة التي سيتفوّه بها بميزان عقله . . يبتسم بعيني صقر . . يضحك كأنما يزجرني باجابته يقول :

- اسمع . . هناك اسرار في حياة كل منا ، لا يفهمها . . وأقول لك بالتالي . . أنه من الصعب أن يفهمها غيره أيضاً . . على العموم لقد فكرت بالزواج . . فكرت اكثر من مرة حتى سن الأربعين . .

وأطرق منفرجة اصابع راحته اليمنى النحيلة المرتعشه

- كانت ثمة صلات عديدة ، حنونة ، وعاصفة بيني وبين نساءٍ متعددات ، تمنيت لو تنتهي بالزواج ، لكن ظروفاً حالت دون ذلك ، بالطبع لم تكن من خلقي ، ولا من خلقهن ، لكن بعد أن عدت الى لبنان وانصرفت الى العمل الذي لا ازال أقوم به نتيجة الى ان تلك الظروف كانت موفقة احسن التوفيق ، وكانت في صالحي وصالح الرسالة التي احملها . . لقد بات من الاكيد عندي ، أنني لم أولد لأكون بعلا لا مراة ، بل بالاحرى ، لأكون أخاً لها . . وهكذا إنتفت فكرة الزواج من رأسي منذ نحو ربع قرن من الزمان . . أتراني . . . وضحك مشيحاً برأسه للوراء . .

لقد تزوجت ما هو ابقى من المرأة ، ومشاعري الخاصة نحو مؤلفاتي وقرائي هي مشاعر الرجل الذي عنده عيال لا عيلة واحده ، ثم ان حظي أنني لم أحرم من الحياة العائلية ، فقد هيأت لي القوى الخفية التي ندعوها الاقدار أن اعيش مع عائلة أخ لي كما لو أنها عائلتي . . فانا من هذا القبيل أحسدُ ، ولا أحسد . .

★★

● ● الآن . . . استاذ نعيمه . . ندخل يا سئلتنا الى ما يحيط بنا في جو المؤتمر الذي تزور بمناسبته القاهرة لاول مرة في حياتك . .

اتمنى لو تلقى الضوء على قضية تطرحها اغلب نقاط جدول اعماله . . قضية القومية العربية ومدى علاقتها بشواغل الاديب العربي في كل قطر من اقطار العروبة . . مشاعره وهواجسه ، حرية ابداعه ، مسئوليته نحو هذه القضية . .

- يتأملني شارداً . . يصمت ناظراً الى قدميه مطرق الرأس . . حتى يهمس كانما يحدث نفسه . .

- هذا سؤال كبير متعرج . . ربما أجيبك عليه بعد صدور توصيات المؤتمر . .

لكن انت تعلم أن أول لقاء لهذه القضية وهذا المؤتمر كان في « عالية » بلبنان ، ولعلك قرأت بيان « عالية الادبي » الذي كانت نتيجته المؤتمر الثاني . . وما كتبه الكثيرون من الادباء حول علاقة هذه القضية بالادب والاديب . . والآن . . ليس عندي أنا بالذات تعبير محدد عن

الشعور والشواغل الحقيقية للشعور العام اللبناني أو العربي .. لماذا ؟ .. لأن هناك تفاوتا في التفوق العربي .. فكل مجموعة من الادباء في لبنان أو المغرب ، أو العراق تهفو الى ما يشغلها حولها في موقعها الاقليمي خاص وعام مشترك .. فما بالك بالقارىء العربي في مصر أو الكويت أو بلاد المغرب أو .. لذلك أحاول ان اكون لسان وجدان القارىء العربي ، أن اكون وازعه الخاص والعام معاً .. أليست تلك احدى قضايا مؤتمر الادباء الحالي ، انا لا انشغل بالمطلق وحده ، ولا بمحدودية الخاص الضيق في كل أفكاري وكتاباتي ، ذلك لقدرة اللغة على التعبير بما يهم كل الناس ، المهم هو امتلاك حرية التعبير ، وصلاحيتها الموضوعية ، ومدى حاجة القارىء العربي اليها ، كجزء من تراثنا الاجتماعي ، .. إن مجتمعاتنا قد مارست بقدر يختلف حيناً وآخر ، وبوسائل شتى منذ زمن بعيد ، لكن قل على لساني .. إن أي محاولة للانتفاض من هذه الحرية للكاتب المبدع تبدو كما لو كانت مجافاة لطبيعة هذا المجتمع وتراثه التاريخي ، أو بمعنى آخر مجافاة لا حتياجاته التي لابد من تحقيقها ..

ويلتقط انفاسه وقد تفجرت يقظته اكثر .. علا صوته ، تحددت اكثر نبراته ..

- عموما بعد عرض الابحاث ستقدم في المؤتمر والمناقشات والاسئلة التي ستفرض أجابات لها .. آمل ان يتحقق تلاقٍ منثور يضع جوهر الاشياء المحسوسة والمطروحة في ثنايا أفكارنا جميعا ، على العقل العربي ، وعلى الواقع ، بافراده وقياداته ، طرحاً عميق الدلالة .

أما عن ذاتي من جانب آخر .. فأنا قادم بروح التأمل والتعلّم ولاستلهام وجه الحقيقة الانسانية فيما هو قائم .. وأن كنت اعتقد ان هناك مفهوماً يشغلني من زمن بعيد ، والآن .. في زحمة هذا اللقاء الحافل الدافىء بالعواطف الجياشة .. حبذا لو لم تغب عنا حقيقة مهمه ، هي ان ثقافة العربي ، في قلبه ، اكثر منها في عقله .. ولو ادرك الكتاب والشعراء العرب مدى ما يمكن استخلاصه من هذه المقولة ، لأمكن ان ينجز الادباء بابداعهم اكثر مما ينجزون بحوارهم في اطار مؤتمر يُدعون للحوار فيه ، واصدار التوصيات التي تحتاج الى عناء من القائمين على الامور أكثر مما يملكه الادباء والشعراء من قوة تغيير الواقع ، التفوق الى تحقيق العدل والحب والسلام للبشرية كلها ، وليس للانسان العربي وحده ..

ثم اسمع .. المعرفة هي الحقيقة ، والحقيقة كامنة في النفس ، في كل نفس ، ومن ثم تنعكس في الحياة ، وكل ما هو حولنا هو منا ، ولا شيء وراء ذلك ، وليس وراء الهوس القومي الا تمزيق نفس الانسان والهاؤه عن عدوه الحقيقي في داخله ، إلى اعداء وهميين في الخارج .. ولذلك فاني اعتبر بناء الانسان من الداخل هو الاصل في بناء عالم افضل .. أليس ذلك هو ما تسعى اليه مطالب أي قوميه ؟ !

لذلك أوصي للمؤتمر .. وللفعاليات التي تستضيف المؤتمر ، أوصي القادة والمسئولين بأن خير ما يخدم قضايا الانسان العربي في اطار القومية العربية ، أو القومية الانسانية ، بأن يكون الكتاب العربي متيسر الوصول للقارىء بكل الوسائل .. ففي الاصل كانت الكلمة ، ثم كان الانسان .. ولو أنفق العرب جهداً في وصول الكلمة الى المواطن مع الاعتبار بالنظر الى قضية الامية في العالم العربي لأنحلت كل المشاكل ..



○○ وكان لابد من طرق الحديد وهو ساخن .. سألته ..

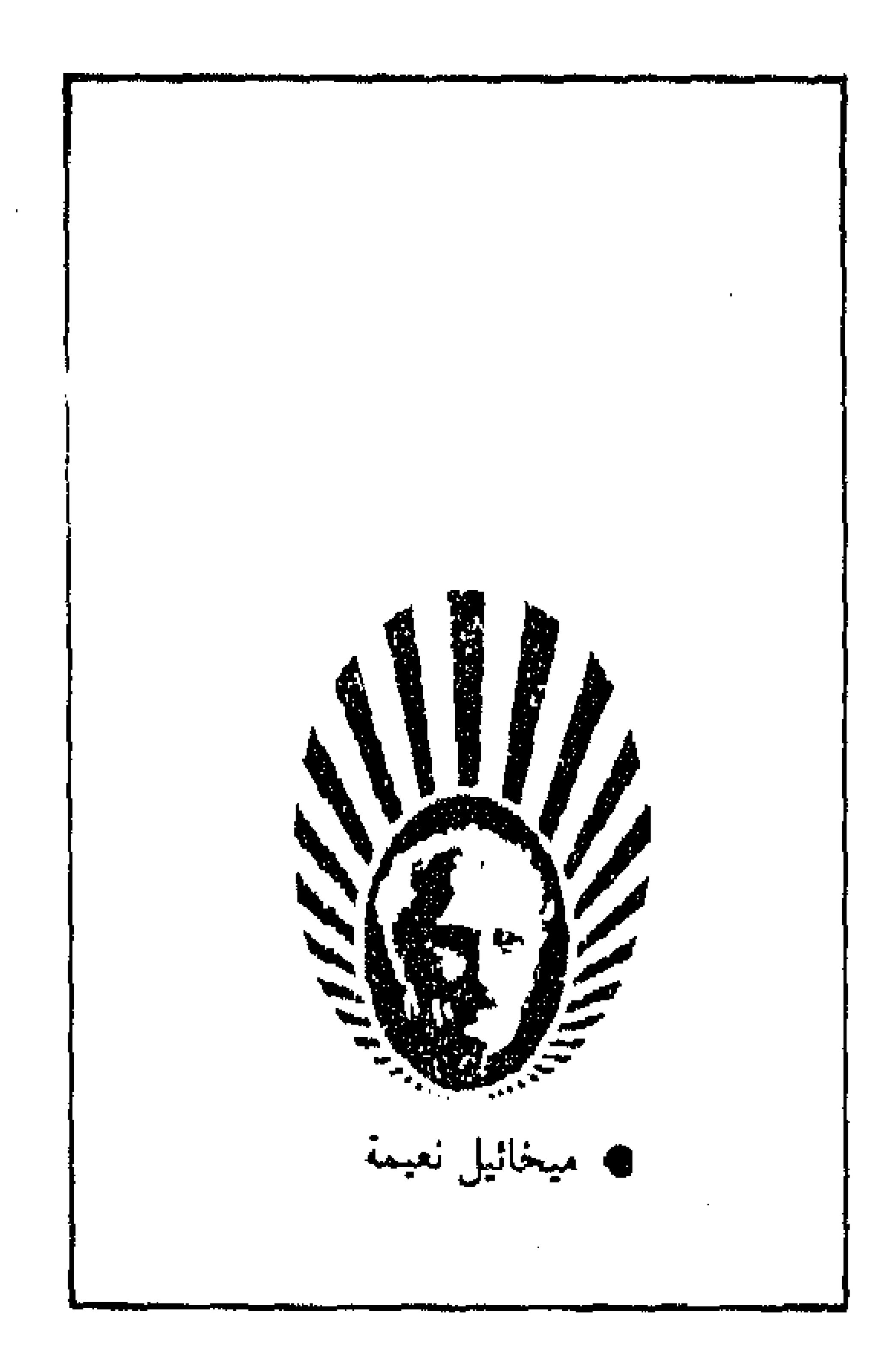
هل التعبير الادبي باللهجات الاقليمية خطر على قضية التوحيد العربي .. ؟ هذا السؤال في اطار الموضوع اليس كذلك ؟

يجيب نعم نعم .. أنا أفهمك ..

- لقد تابعت في مجلتكم « الرسالة الجديدة » إجابات الكتاب العرب من سوريا ولبنان والعراق وتونس .. وكان واضحا هدف السؤال على ضوء الشواغل العربية الحديثة .. ولاشك انك تعرف مسبقاً ملخص الاجابة المنتظرة مني .. على ضوء كتاباتي كلها .. لكن دعني اقول لك باختصار وشمولية ايضاً ، كرد على اطراف النزاع في هذه القضية بجملة اسئلة صريحة ... هل نخشى على الوحدة العربية من موال أو اغنية شعبية تشكك في قوتها .. ؟

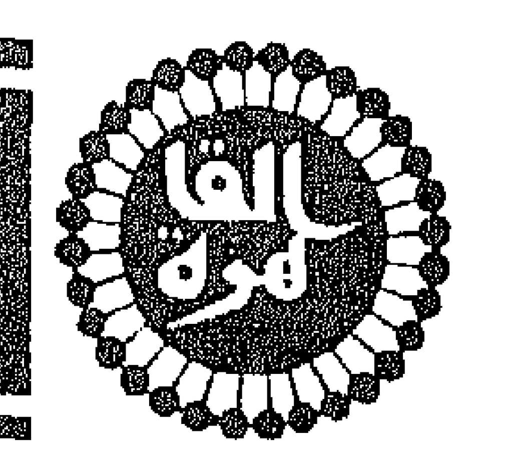
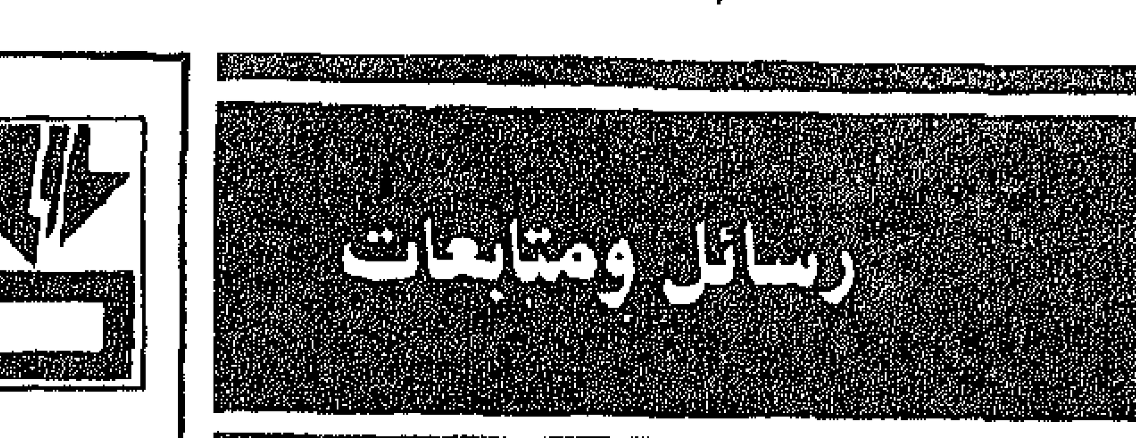
هل يصعب ان نطور اللغة الفصحى من لغة القواميس الى لغة الاستخدام اليومي ؟

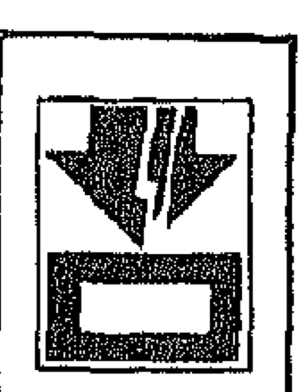
هل من شك في أن انتشار التعليم والإذاعة والصحف سوف توحد تدريجياً بين

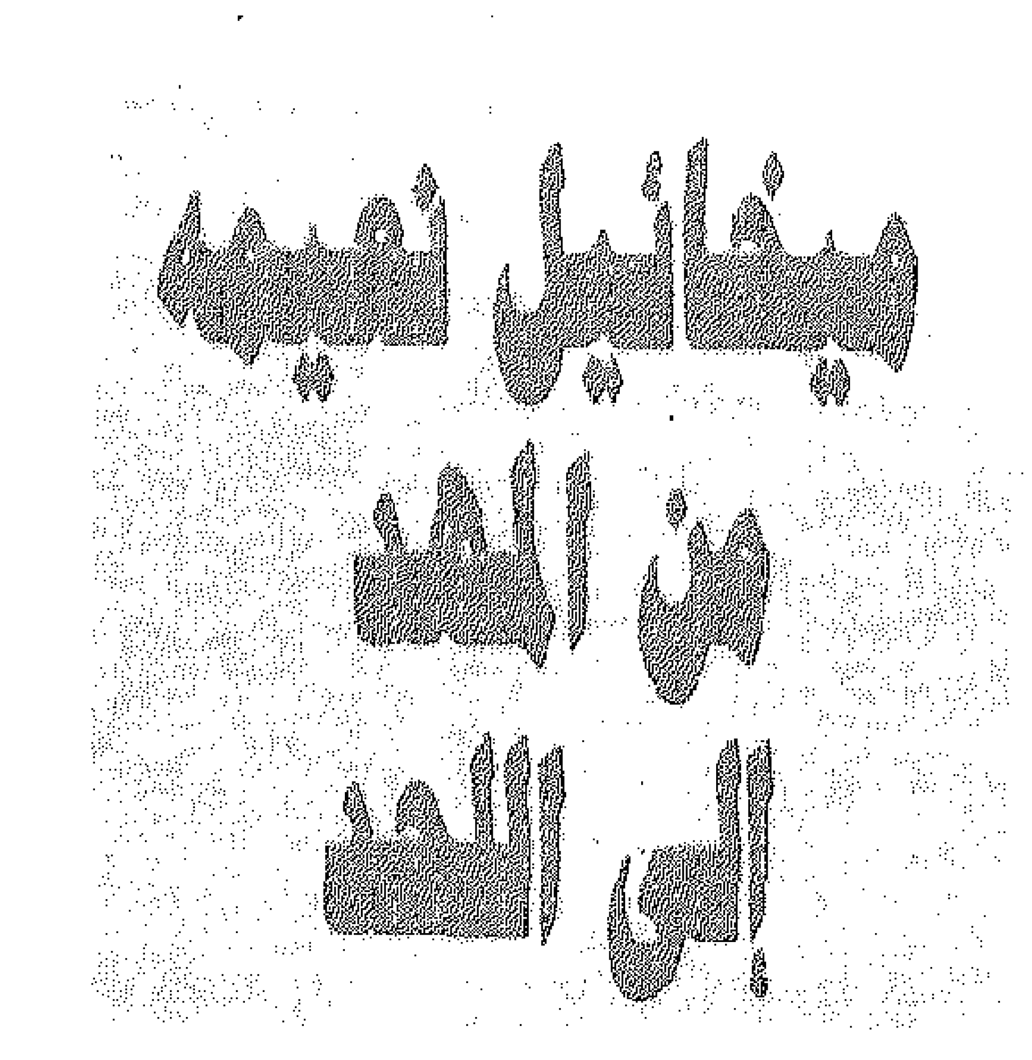


● ميخائيل نعيمة

اللهجات العامية وتقربها من الفصحى ؟ ألسنا ككتاب ومثقفين في اتجاهنا لتحرير اللغة الفصحى من جمودها وتحجرها .. ؟ أليست اللغة العربية كائن حي ينمو ويتطور مع الزمن وما يستجد من اسماء للآلات والمخترعات والتعبيرات العلمية الجديدة باسمائها الفصحى .. والتطور يفني اشياء جديدة .. ؟ ! انا اعرف ان في مصر عدة لهجات يتكلم بها ابناء الجنوب ، وابناء الشمال ، وابناء السواحل وابناء البدو .. هل صنعت هذه اللهجات فرقة بين سكان بعض المحافظات وغيرها .. ؟ .. ثم انتم في مصر تعبرون في اعمالكم الفنية في المسرح والاغاني والحوارات السينمائية بكل هذه اللهجات .. هل يشكل ذلك خطراً على اللغة الفصحى .. لا أظن .. العامية لغة انفعال ويجب ان يعبر بها الفن والادب عند الضرورة .. لكن المستقبل والتطور هو حتماً مع الفصحى التي لها تاريخ في كل بلد عربي ، يتفق احيانا ، ويختلف احيانا مع طريقة استخدامه في البلاد الاخرى ، وكذلك الطبيعة الجغرافية ، تؤثر في طريقة نطق الكلمات .. لكن دعني اقول لك خاتمة لاجابتي .. انه يجب ان يعدل الادباء عن العامية الى الفصحى المبسطة ، كما فعل توفيق الحكيم أخيراً في مسرحية « الصفقة » . وفي نفس الوقت - لا أرى رفضاً لأي تعبير فني باللهجة العامية ، ما دامت صياغته يتأثر بها ويستقبلها الشعب برضى واعجاب .. وليس في ذلك أي خطر على قضية التوحيد العربي .. واتمنى للمؤتمر كل السداد والنجاح .. ولك كل التوفيق .. ◆





١ ـ حياته



[● ● بين احضان قرية بسكنتا بسفح جبل صيبين ، على مسافة غير بعيدة من القمم الشامخة ، المحاطة بغلائل الضباب وأشجار الصنوبر وتشكيلات الصخور والأودية الموحية بالجلال والخيال ، ولد الكاتب اللبنانى ميخائيل نعيمه ، يوم السابع عشر من شهر أكتوبر عام ١٨٨٩

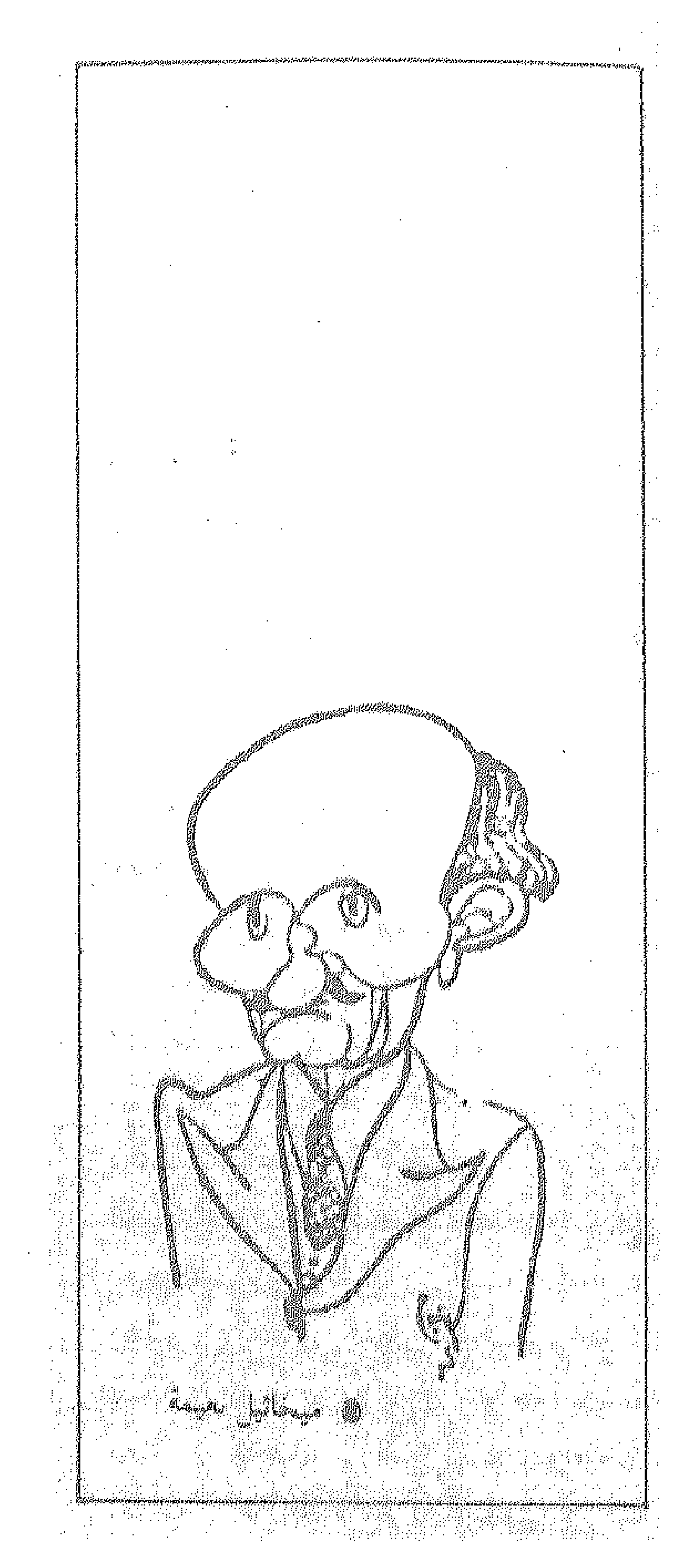
[مع أريج النباتات والزهور وأشجار الفاكهة والأعشاب والفراشات والجنادب ، فى إطار هذه اللوحة الموحية بالتأمل ، فى تلك القرية بدأت طفولة « ميشا » الصغير ، كابن لرجل ريفى ارثوزكسى يجهل القراءة والكتابة ، فلاح بسيط المظهر والمخبر ، عرف بطيبة القلب ، صبور ، ودود ، وأم حادة الطبع ، تميل أكثر من زوجها لمراجعة أولادها الأطفال الصغار الخمسة وابنتها الصغيرة بالنقاش معهم دائماً حول الخوف على مستقبلهم ، وحفزهم للطموح والصراع مع الحياة من أجل أكتساب القدرة على مواجهة صعابها . .

[● فى كنف تلك الأسرة عاش « ميشا » الصغير عاما واحداً ، حتى هاجر والده إلى أمريكا عام ١٨٨٠ ليبحث عن مستقبل أفضل لهؤلاء الأبناء حتى مل هناك من عناء البحث فعاد إلى قريته بعد ست سنوات .

[● فى تلك القرية بسكنتا كان بعض الروس المهاجرين إلى لبنان ضمن بعض البعثات الدينية قد أقاموا مدرسة ابتدائية انتسب إليها « ميشا الصغير » وهو فى العاشرة من عمره ، تلميذ نابه ، يقظ الوجدان ، لاحظ مدرسوه ميله للعزلة والتأمل ، مع ذكاء حاد فى استذكار دروسه وتفوقه فى اللغة الروسية إلى جانب غرامه بحفظ قصائد من الشعر العربى ، وإجزاء من اصحاحات الانجيل . .

[هذا التفوق الدراسى دعا ناظر المدرسة إلى ترشيح التلميذ « ميشا » ليواصل دراسته بدار المعلمين الروسية فى مدينة « الناصرة » بفلسطين عام ١٩٠٢ ، حتى أنهى هناك دراسته عام ١٩٠٦ . . وفى هذه المدرسة التى كانت تهتم بالجانب الدينى فى دراستها إلى جانب اللغة الروسية بدأت شعلة التوهج الدينى تضىء وجدان ميخائيل نعيمه الصبى ، حيث بدأ ميله يزداد لكثرة الاطلاع والتأمل فيما يقرأ ويسمع ، وفى هذه المدرسة نفسها تعرف نعيمه على صديقى عمره الاديبين نسيب عريضة وميخائيل اسكندر ، الذين ظلا مرتبطين بصداقته حتى التقى بهما بعد ذلك بسنوات فى المهجر بأمريكا .

[● من مدرسة المعلمين بالناصرة يسافر ميخائيل نعيمه ، الطالب المجد فى دراسته ، مرشحاً مرة أخرى لمتابعة دراسته فى ـ السمنار الروحى ـ فى بولتا فابروسيا القيصرية ابتداء من عام ١٩٠٦ حتى ١٩١١ . . مجتمعاً هناك بصديقه ميخائيل اسكندر على قراءة الأدب الروسى ، ومحاولة إستكناه مجتمع الأدب الروسى ، بما يموج ويمور به من أفكار تلك السنوات الحاسمة من نهاية عصر القيصرية وفجر الثورة البلشفية ، يقرأ أشعار وحوارات لرفنتوف ، ونيكيتين وبلينسكى ، وأدب تولستوى وتورجنيف ودستوفسكى وجوركى وجوجول واستروفسكى . . يقرأ ويهضم ما يقرأ ويفكر ويقارن . . حتى كتب هناك فى بولتافا قصيدته « النهر المتجمد » التى أعاد صياغتها باللغة العربية بعد ذلك بسنوات .


● ميخائيل نعيمة

[● نجح نعيمه فى امتحان السمنار الروحى الروسى وعاد إلى لبنان عام ١٩١١ ليجد أخاه ــ أديب ــ قد عاد هو الآخر من أمريكا إلى بسكنتا ليختار له زوجة لبنانية ومع هذه المناسبة استطاع أن يقنع ميخائيل الشقيق الأصغر بالسفر معه إلى ــ والا . . والا ــ فى امريكا ليقيم معه وليبحث له عن عمل تجارى هناك يكسب منه قوته بينما يفكر فى مستقبله كأديب وشاعر . . حيث ينكب نعيمه على إجادة اللغة الانجليزية استعداداً لدخول جامعة واشنطون من عام ١٩١٢ ، حتى يتعلم الحقوق . . عساه يعود يوماً إلى لبنان محاميا بعد رفضه للجو الأمريكى الآلى المادى المحيط به ، والذى كان يخنقه ، رغم اشتغاله موظفاً فى أحد المحلات التجارية ، وانجازه لعدد من القصائد والخطرات ، وبداية تعرفه على الصحف الأدبية العربية التى تصدر فى أمريكا والاطلاع عليها بشغف .

[● فى عام ١٩١٣ كان صديقه نسيب عريضة ، رفيق مدرسة المعلمين بالناصرة ، قد أنشأ فى نيويورك مجلة الفنون باللغة العربية ، المجلة التى كان نعيمه يحرص على قراءتها ومناقشة ما تنشره . . وذات يوم جاءه صديق بكتاب « الاجنحة المتكسرة » لجبران خليل جبران ، فوجد نفسه يكتب مقالا نقديا للكتاب أرسله إلى مجلة الفنون ، يتضمن اشادته وحماسه للكتاب ومستقبل مؤلفه .

[كان ذلك المقال هو أول مقال نقدى كتبه ميخائيل نعيمه فى حياته الادبية ، والذى ما كادت تقرأه أسرة تحرير المجلة حتى أيقنت أنها قد اكتشفت كاتبا عربيا جديداً ، مقيماً فى أمريكا ، وإن الكثير من أفراد أسرة التحرير يعرفونه ، بل هو زميل رئيس تحرير المجلة منذ أيام الدراسة فى الناصرة . . إذا . . فليرسلوا اليه يستعجلونه أن يأتى إلى نيويورك ليعمل معهم ، فكان ذلك أول لقاء بين نعيمه وجبران . .

[● يحكى ميخائيل نعيمه قصة ذلك اللقاء بعد ذلك فى كتابه « جبران خليل جبران » الذى نشره عام ١٩٣٤ يقول : ــ

[« بعد ظهر النهار الأول الذى وصلت فيه نيويورك كنت فى إدارة مجلة الفنون ، وإذا بشاب يدخل ، لطيف الملامح ، ما أن وقع بصرى عليه حتى قلت ــ هذا جبران . . ولم أكن قد أبصرت صورة له من قبل . . وما إن رآنى حتى تقدم منى وهتف ــ هذا ميخائيل نعيمه » وكانت بداية صداقة خالدة من أشهر الصداقات الأدبية بين مجموعة أدباء المهجر . .

[● ويبدأ نعيمه يشارك فى ندوات وتحرير مجلة الفنون ، تظهر على صفحاتها قصائده وخطراته ، ويستشعر أملا خفاقاً كرايه الانتصار ، يراه أمام عينيه كحقيقة تؤكد له ذاته الأدبية ، لكن سرعان ما تعلن أمريكا الحرب على المانيا فى الرابع من يونيو عام ١٩١٧ . . وكان نعيمه يكره الحرب وما يعرفه عن بشاعاتها من قراءاته فى الأدب العالمى ، كما عبر عن ذلك فى كتابه « مذكرات الأرقش » وفى مسرحية « الآباء والبنون » التى نشرها بمجلة الفنون . . وفى تلك الفترة تطوع اخوه ــ هيكل ــ للخدمة العسكرية ، فوجد نعيمه نفسه هو الآخر يتدرب عسكريا ، ثم يسافر مجنداً فى الجيش الامريكى على ناقلة حربية إلى فرنسا ، وتأثيرات جو الحرب وما يحياه فى ظروفها بكآبة مشاهدها وفجائعها تخنق نفسه ، تحاصر روحه الوادعة .

[● هكذا فى مطلع ربيع ١٩١٩ ، بمقاطعة الرين الفرنسية ــ يجد ميخائيل نعيمه نفسه مع مجموعة من الرجال الجامعيين بالجيش الامريكى يدرسون فى جامعة رانس 'Rennes' حيث ينكب نازعا روحه من أهوال الحرب التى كان قد شارك فيها عدداً من الأيام لا يزيد عن شهر باحدى فرق مشاة البنادق ، يهرب من تأثيرات ضيقة بالقتلى والجرحى وأصوات انينهم بالاستغراق فى دراسته لتاريخ فرنسا والادب والفن الفرنسيين مع زملائه من ضباط الجيش ، عله يجد فى ذلك اضافة على مطالب الجيش من دراسته ــ أن يتمكن من دراسة الأدب الفرنسى عموماً ، حتى عاد إلى « والا والا » فى نهاية العام . . ثم يرحل مرة أخرى إلى نيويورك للعمل على رد الحياة إلى مجلة الفنون التى كانت قد توقفت عن الصدور ، بينما يعمل فى ذات الوقت بمحل تجارى وهو يتابع كتابة ابداعاته الشعرية بغزاره . .

[● فى نيويورك مع عودة الحياة إلى مجلة الفنون تألفت الرابطة القلمية فى العشرين من نيسان عام ١٩٢٠ ، لتكون أحد معالم الحركة الأدبية العربية التجديدية الحديثة ، والتى كان من أبرز انجازاتها ، توثيق العلاقة بين الأدب والحياة ، وإبراز الشخصية الانسانية بوضعها محوراً للأدب الجديد المنشود . .

[تكونت الرابطة من عشرة مؤسسين هم جبران رئيسا ، نعيمه مستشاراً ، وليم كاتسفيلس امينا للصندوق ، ومن الأعضاء ايليا أبو ماضى ، نسيب عريضه ، عبد المسيح حداد ، أمين الريحانى ، رشيد أيوب ، وديع باحوط ، إلياس عطا الله

[كان ضمن انجازات هذه الرابطة : القلمية بداية أهم قصائد ومقالات وكتب ميخائيل نعيمه فى بلاد المهجر ، ولعل من أهم قصائد تلك الفترة قصيدته « أخى » التى لاقت شهرة فى العالم العربى ، نشرت عشرات المرات بالصحف العربية فى أمريكا ومصر ولبنان والعراق . . والتى يقول فيها :

أخى . . إن ضج بعد الحرب غربى باعماله
وقدس ذكر من ماتوا . . وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا . . ولا تشمت لمن دانا
بل أركع صامتا . . مثلى . . بقلب خاشع دامٍ
لنبكى حظ موتانا

[● خلال هذه الفترة من حياة نعيمه توطدت صداقته بالمراسلة مع الأديب والناشر محيى الدين رضا المصرى ، الذى استهواه ابداع اعضاء الرابطة ومحاولات تجديدهم . . حيث نشر محيى الدين رضا فى القاهرة لصديقه ميخائيل نعيمه كتابه « الغربال » . . وبعدها ظل نعيمه يكتب فى المجلات والصحف المصرية

[● غير أن نعيمه . . لظروف خاصة نفسية . . بعضها بسبب مظاهر وجوهر الحياة المادية الآلية فى المجتمع الامريكى من حوله ، وبعضها خاص بحنينه إلى حياة الجبل بلبنان ، وبعضها خاص برغبته فى الاعتزال للاستغراق فى الكتابة فقط . . لذلك سافر نعيمه إلى — والا والا — حيث نظم هناك عدداً من القصائد باللغة الانجليزية ، وإن ظل — رغم عزلته — يتردد أحيانا على نيويورك لزيارة أصدقائه ، حتى توفى رفيقه جبران فى أبريل ١٩٣١ وهو فى نيويورك حيث كان نعيمة الصديق الوحيد من رفاقه أعضاء الرابطة القلمية الموجود إلى جوار فراش مرضه ، وحضر ساعة وفاته ، فودعه ، وأغمض عينيه بيده ، وأمضى ثلاثة أيام لا يتحدث مع أحد . . حزنا على فراق أغر رفيق جمعت بينهما أواصر صداقة ثقافية وروحية وثيقة المعانى والاحاسيس . . .

[● بعد وفاة جبران عاد نعيمه إلى والا والا . . حيث غادر بعدها إلى لبنان فى ١٩ ابريل من عام ١٩٣٢ ، وفى حوزته كما يقول فى مذكراته مال قليل قليل . . ليصل إلى بيروت فى مايو ١٩٣٢ يتابع كتابه المقالات ونشر كتبه التى كان أولها فى تلك المرحلة كتاب — المراحل — ثم مات أخوه « نسيب » عام ١٩٣٣ وكان قد فرغ من كتابه الاثيرلديه « جبران خليل جبران » الذى نشره عام ١٩٣٤ .

[● فى تلك الفترة من حياته اتخذ نعيمه من كهف فى جبل صنين منعزلا سماه « الفلك » أقام فيه متأملاً مفكراً . . ونشر خلال أقامته فيه كتابيه — زاد الميعاد عام ١٩٣٦ — وكان ما كان عام ١٩٣٧ . . ثم توفيت والدته عام ١٩٤٤ ، فاستغرق فى حزن صامت دفعه لمواصلة الكتابة ليل نهار . . والنشاط فى مراسلة مجلات عديدة ، كانت أبرزها وأكثرها فائدة لذيوع شهرته بالعالم العربى مجلات ودور نشر مصر ، حيث نشرت له دار المعارف بالقاهرة مجموعة من الكتب عام ١٩٤٥ هى على التوالى — البيادر — صوت العالم — كرم على درب — مع طبعه جديدة من الغربال خلال سنوات ٤٥ — ١٩٤٨

[● فى عام ١٩٥٠ فجع نعيمه فى وفاة شقيقه الاثيرلديه — هيكل — فاصابه كدر دائم . . كتب خلاله روايته الفلسلفية الصوفية « مرداد » بالانجليزية ، ثم قام بترجمتها بنفسه إلى اللغة العربية لتنشر فى بيروت عام ١٩٥٢ ثم فى أغسطس ١٩٥٦ زار نعيمة الاتحاد السوفيتى بدعوة من اتحاد الكتاب الروس . . وكان من أثر هذه الزيارة نشر كتابه « أبعد من موسكو وواشنطون » الذى نشره عام ١٩٥٧

[● كان ميخائيل نعميه يستشعر خلال العام الأخير ضعفا صحيا ، وتوتراً ، ورغم طمأنه الأطباء له . . وراحته فى عزلته . . إلا أنه وجد نفسه متفرغا لكتابة سيرته الذاتية التى اسماها « سبعون » يحكى فيها رحلة حياته منذ الطفولة حتى الشيخوخة . . والتى بعد نشرها بالقاهرة وبيروت خلال عامى ١٩٥٩ — ١٩٦٠ منحته جمعية اصدقاء الكتاب جائزة رئيس الجمهورية اللبنانية عام ١٩٦١ ، كما نشرت له دار صادر كتابه « اليوم الأخير » عام ١٩٦٣ ، و« هواجس » عام ١٩٦٥ ، و« أيوب » عام ١٩٦٧ و « ياابن آدم » عام ١٩٦٩ — حتى تلا ذلك نشر دار العلم للملايين مجموعة أعماله الكاملة فى تسعة مجلدات عام ١٩٧٢ ، كما أهتمت دار بدران بلبنان بنشر مجموعة أعماله الكاملة ايضا خلال أربعة أعوام من عام ٧٣ — حتى ١٩٧٧ .

فى شهر نوفمبر من عام ١٩٨٤ شهر مقر اليونسكو بباريس لأول مرة توزيع جائزة بغداد للثقافة العربية التى منحتها لجنة تحكيم دولية للاديب اللبنانى ميخائيل نعيمه والمستشرق الفرنسى جاك بيرك ، تقديراً لا سهامهما بانتاجهما الفنى والفكرى فى تنمية الثقافة العربية ونشرها فى العالم .

● [الجائزة كانت عشرة آلاف دولار ، لم يحضر نعيمه لباريس لاستلامها نظراً لظروفه الصحية ، حيث كان يقضى سنوات شيخوخته المكرمة فى مزرعة أخيه الصغيرة بعد أن توقف تقريبا عن الكتابة الا ماندر من رسائل أصدقائه وناشرى كتبه ، التى يمكن احصاؤ ها مع تاريخ نشرها وفق ما ذكرته الشاعرة الدكتورة ثريا ملحس فى كتابها « ميخائيل نعيمه الاديب الصوفى » الصادر فى بيروت عام ١٩٨٦

[● ● ● وأخيرا . . .

[مع زحف سنوات التسعينات من عمره ، يترك نعيمه كهفه « الفلك » بسفح جبل صنين ، ومزرعة اخيه « الشخروب » وقريته « بسكنتا مسقط رأسه ، يترك كل ذلك العالم للاقامة بأحد ضواحى بيروت الشرقية بشقته فى — الزلقا — يكتب قليلا ، ويتحدث أقل . . لكنه لولا الارتجاف فى يديه ، وصوته ، لا يحس زائره أو اصدقائه أو كتاب الاحاديث الادبية الذين يقصدونه أو الناشرين لكتبه . . لا يشعر أحد ممن يلقاهم ، وهو الحريص على ذلك . . بأن الزمن والاحداث التى تتالت بتأثيراتها على حياته زهاء القرن الكامل قد أثرت على حياته البدنية والذهنية ، فبصيرته كانت لا تزال متوقدة ، متوهجة ، تعطى وتمنح فى كرم ومودة ، كلماته لا تخرج ابدا عن دائرة ابتسامة الممتن لما أعطته الحياة ، الكريمة ، بصوفيته المعطاءة ، وعقله الراجح ، يتحدث بسحر النبوة ، وحكمة الفيلسوف ، حتى قبضته بالحنان والرضى روح السماء إلى بارئها . حيث استعاد من وهب ، وأخذ من اعطى ، حيث رحل عنا ميخائيل نعيمه ، ولا يزال متواجداً بابداعه معنا . . كأحد أبرز من كتب ، واسعدنا بكتابته ، من أدباء القرن العشرين فى لبنان والعالم العربى كله . . .

* توفى فى الثامن والعشرين من فبراير ١٩٨٨

٢ ـ آثاره

[يتطلع قصاصو الأثر العرب حين يفتقدون الدليل بين رمال الصحراء ، نحو المرتفعات بحثاً عن صقر عجوز يطير . .

[لماذا عجوز . . لأن الصقر العجوز ، على قمم الجبال حين يكبر ، يشيخ ، يربض دائماً متأملاً حركة الكون بمخلوقاته فى حركتها ليتابعها بالطيران حولها . . يتأملها بعينين لهما ذكاء القائد الحكيم

[كذلك كان ميخائيل نعيمه ، صقر ضيعة الشخروب بجبل صنين فى لبنان . . يتوحد فى أخريات سنوات عمره التسعة والتسعين ، يحيا متأملا من حوله كل ما كان . . وما هو حوله يكون . .

١ الاباء والبنون ـ مسرحية كتبها عام ١٩١٦ ونشرها فى واشنطون عام ١٩٤٢
٢ الغربال ١٩٢٣ طبع القاهرة
٣ المراحل طبع بيروت ١٩٣٣
٤ جبران خليل جبران بيروت ١٩٣٤
٥ زاد المعاد القاهرة ١٩٣٦
٦ كان .. ما كان القاهرة ١٩٣٧
٧ همس الجفون بيروت ١٩٤٣
٨ البيادر القاهرة ١٩٤٥
٩ الاوثان بيروت ١٩٤٦
١٠ كرم على درب القاهرة ١٩٤٦
١١ لقاء بيروت ١٩٤٨
١٢ صوت العالم ـ ففر ١٤٨
١٣ مذكرات الارقس ـ بيروت ١٩٤٩
١٤ النور والديجور بيروت ١٩٥٠
١٥ مرداد بيروت ١٩٥٢
١٦ دروب بيروت ١٩٥٤
١٧ أكابر القاهرة ١٩٥٦
١٨ أبعد من موسكو وأبعد من واشنطون ١٩٥٧
١٩ أبو بطه بيروت ١٩٥٨
٢٠ سبعون ـ حكاية عمر ثلاثة أجزاء القاهرة ٥٩ ـ ١٩٦٠
٢١ اليوم الأخير بيروت ١٩٦٣
٢٢ هوامش بيروت ١٩٦٥
٢٣ أيوب بيروت ١٩٦٧
٢٤ ياابن آدم بيروت ١٩٦٩
٢٥ فى مهب الريح مؤسسة نوفل بيروت ١٩٧٢
٢٦ فى الغربال الجديد مؤسسة نوفل بيروت ١٩٧٢
٢٧ من وحى المسيح بيروت ١٩٧٤
٣٠ رسائل بيروت ١٩٧٥
٣١ ومضات « شذور وأمثال » بيروت ١٩٧٧

٣ ـ من كتاباته

شحاذ .. على باب الحياة ..

كنا ونحن صغار ، نخاف من الشحاذين ونحتمى منهم بامهاتنا .. فقيافة الشحاذ وحدها كانت تكفى لا ثارة الرعب فى قلوبنا : سروال مهلهل ، ممزق ، ومرقع إلى حد أن لا تتبين نسيجه الاصلى ، وقميص طلقته ازراره من زمان ، وجفاه الماء والصابون ، وكثرت شقوقه فبانت من خلالها بقع متفاوتة الحجم من الجلد والشعر ، وغطاء على الرأس قد يكون كوفية تناثرت خيوطها ، أو خرقة بالية ، أو طربوشا كان من حقه أن يتقاعد منذ نصف قرن ، وحذاء تطل الرجل من ثقوبه وشقوقه ، ولا يدرى أى منجم من أى مادة صنع :

ولتكتمل القيافة كان لابد من مخلاة تتدلى من الكتف ونصيبها من المتانة والنظافة نصيب السروال والقميص والحذاء وغطاء الرأس .. مثلما لم يكن بد من عصا تبدو ، فى الغالب ، وكأنها ذنب الكلب . واذا اتفق وكان الشحاذ محدودب الظهر ، كث اللحية ، زبد العينين ، أوكان فى وجهه وباقى بدنه عاهة من العاهات فبامكانك أن تتخيل الرعب الذى يبعثه فى نفوسنا منظره .. اضف إلى ذلك ما كنا نراه فى مشية الشحاذين الوتيدة ، وفى وجوههم الكالحة من مذلة وانكسار . فما أذكر أننى رأيت مرة شحاذا يبتسم ، أو إنى سمعت واحدا يضحك . فكأن المهنة تقضى عليهم بأن يطردوا من وجوههم جميع امارات القوة والرجاء والسرور .

فلا عجب أن تلجأ أمهاتنا إلى تخويفنا بالشحاذين كلما تضايقن من شيطناتنا :

« أهدءوا ! والا ناديت الشحاذ »

أما أن وجود الشحاذين فى الأرض هو غل فى أعناق المتحكمين فى مقدرات ابناء الأرض فذلك مالم تقله لنا أمهاتنا فى أى يوم من الأيام .

* * *

واتفق ذات صباح من الصيف الذى فيه عدت من المهجر إلى مسقط رأسى فى سفح صنين أن اشتد بى الشوق إلى رحلة أقوم بها وحدى فى الجبال .. فارتديت بنطلون « غولف » من النوع الذى يربط طرفاه السفليان تحت الركبتين فيتدليان إلى منتصف البطن . ولبست قميصا بليت جدته . واعتمرت قبعة من الكاكى تطفطف فوق عينى وأذنى . وعلقت فى كتفى كيسا من الكتان الاسمر وضعت فيه كتابا وبعض الزاد واخذت بيدى عصا غليظة من السنديان ، وانطلقت فى طريقى .

واذا بى ، بعد دقائق من السير ، التقى فى الطريق بصبى حافى القدمين متورد الوجنتين ، منفوش الشعر ، أسود العينين . واذا بالصبى ـ وما أظنه كان فوق السادسة ـ يتوقف بغتة حالما وقع بصره على ، ثم يتأملنى بالكثير من الدهشة ، ثم يدور على عقبيه ويطفق يعدو ، وهو يصيح باعلى صوته :

ـ أمى ! .. أمى .. ليك الشحاذ .. ليك الشحا ـ ا ـ ا ـ ذ »
وتفتح الام للصبى ذراعيها ، وتضمه إلى صدرها ، وتقبل جبينه ، وتهدىء روعه . وكانت جالسة على عتبة بيتها بجانب الطريق .. الا أنها ما أن رأتنى وعرفتنى حتى لطمت الولد لطمتين ، ودفعته من حضنها ووقفت تؤهل بى وتعتذر عن « قباحة » ابنها : « ياعيب الشوم ياعيب الشوم ! »

فقلت لها ، وأنا موقن أنها لن تفهم ما أقول :
« أينطق بالحق وتضربينه ؟ حرام .. حرام ! »
وكيف كان لها أن تفهم أننى كنت فى سبيلى لا ستعطى قبسا من النور ، ولمحة من الجمال ، ودفقة من نسيان الذات ، وأن جميع الناس والكائنات ليسوا بأكثر من شحاذين على أبواب الحياة ؟ ◆

إعداد . (م . ص .)

عن كتاب « هوامش : خطرات وتأملات فى المجتمع والأدب والحياة ، بيروت : ١٩٦٥

الانتخاب

محمد فتحى غريب

ـ ١ ـ

أشهد الأرض . .
موتاً سرى إثر خوف

ـ ٢ ـ

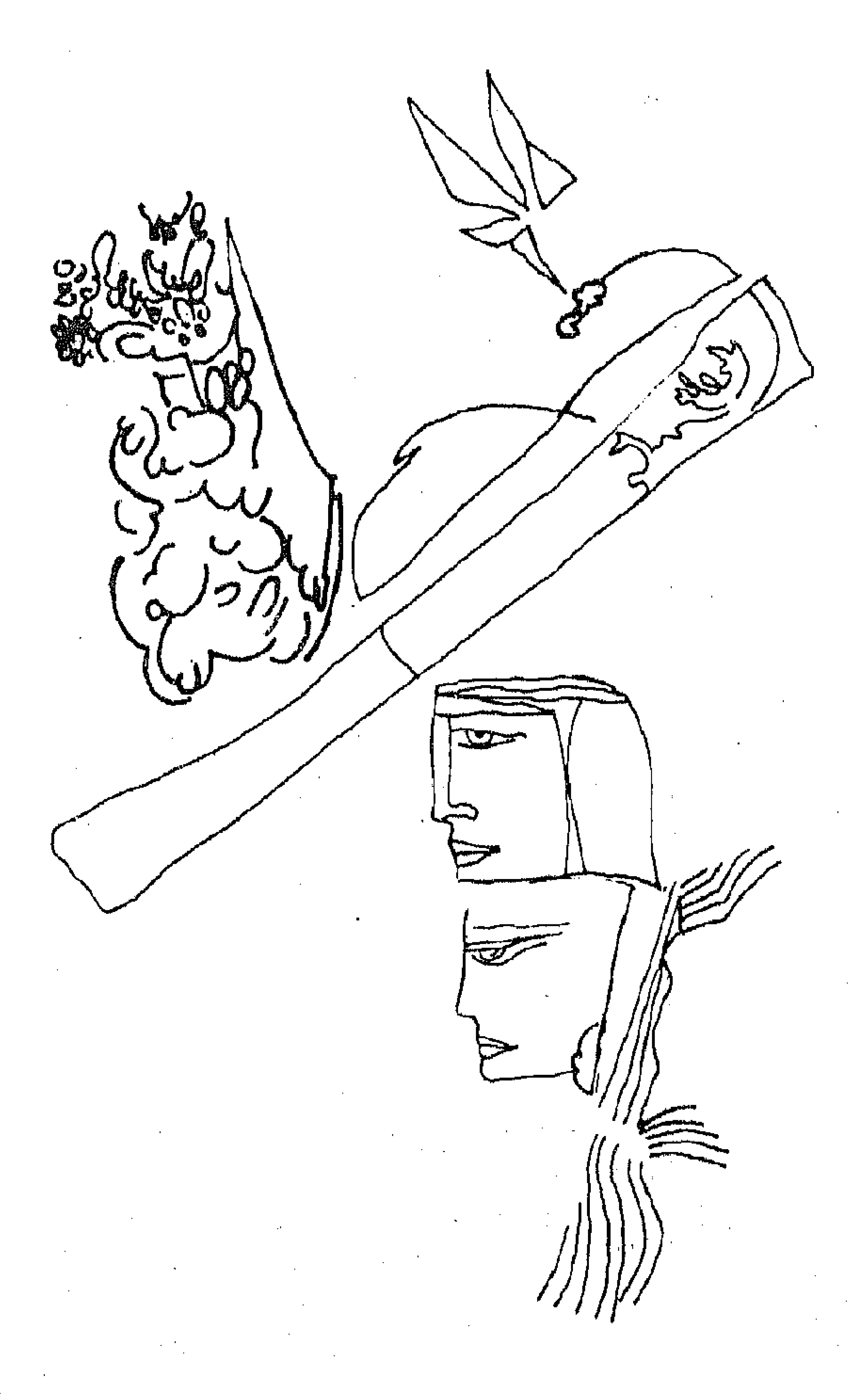
انظـــروا . . .
فى السماوات طيرٌ
تداولت الريح احقابه . .
فى نبوءات عصف وخسف

ـ ٣ ـ

إنتظرتُك فى آخر اليأسِ
يا أيها الغائبُ المرتجفْ
إنتزعتك من سرة الأفقِ
كنت ترانى شفا حفرةٍ
تنهل الرملَ ريّا
وما طمعت فيك أحشائى الموحشة

ـ ٤ ـ

عقد الليل أوهامَـــهُ . .
واستراحِ على ربوة الإكتئابْ
ها هنا النجم . .
أرخى ضفائره . .
(استل وهما وانبرى)
كى يصب الرؤوس على شرف الإغترابْ !
(فتقدم عصفورى الحائر القلب) . . ◆



حوار مع الدكتور محمود على مكى الحائز على الجائزة الأولى للملك فيصل

قطب عبد العزيز بسيونى

عندما تكرم الأمة العلماء فإنه تكريمٌ لذاتها . . وتفجيرٌ لطاقة النابهين من أبنائها؛ واعترافٌ بفضلهم ، وتشجيعٌ لهم فى المضىّ قدماً فى استثمار مواهبهم الخلاقة ، وطاقتهم العقلية البناءة . والحضارات الإنسانية لم تنشأ إلا فى أحضان العلم ، ولم تمض فى مسيرتها إلا بجهود العلماء . ويقاس تقدم الأمم بما لديها من عقول علمية متنوعة وخبرات إنسانية متطوره .

واليوم نقف أمام عالم جليل فى حالة انبهارٍ ودهشةٍ بما لديه من خبرة علمية فى مجال البحوث والدراسات المتنوّعة فى اللغة العربية وآدابها واللغة الإسبانية وآدابها واللغة الانجليزية . فهو عالم موسوعى يجمع بين حضارة الشرق والغرب وبين القديم والحديث ليفرز لنا خبرة علمية جديدة تتواءم مع معطيات العصر محافظة على القيم المتوارثة من تراث حضارتنا العربية والاسلامية الذاخر بالعلم والنور .

ولقد حصل الاستاذ الدكتور محمود على مكى على جائزة الملك فيصل عام ١٩٨٨ وكان ترتيبه الأول فى الأدب الأندلسى وعدة أعمال أخرى إضافة لرصيده من الجوائز والأوسمة الأخرى وعرفاناً بفضله وتقديراً لجهوده العلمية البناءة .

من أجل هذا كان الحوار الأدبى الانسانى الذى حاولنا فيه ان نكشف جانبا قليلاً من جوانب خبرته وتجاربه .

س : أ . د محمود على مكى لو حاولنا أن نتعرف على بداية رحلتك العلمية ومشوارك مع الكتاب وخصوصاً أنك عاصرت مجموعة من العلماء الذين كان لهم أثر فى بناء صرح الدراسات الأدبية فى العصر الحديث منهم د . طه حسين ، والعقاد ، حسين هيكل ، ود . أحمد هيكل والدكتور عبد العزيز الأهوانى . . . . وغيرهم فماذا تقول ؟

ج : بدايةً : أسجل عظيم تقديرى للقائمين على مسابقة الملك فيصل وأحمد الله على هذا التقدير المادى والمعنوى وهو حصولى على جائزة الملك فيصل عن أعمالى الأدبية . وإذا كان لى أن أتحدث عن رحلتى العلمية وبداية تعرفى بالكتاب فأقول فى سطور إننى من مواليد ١١ سبتمبر سنة ١٩٢٩ وولدت بقنا فى صعيد مصر وبعد أن أتممت دراستى الثانوية حصلت على الليسانس الممتاز من كلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة العربية وآدابها بتقدير جيد جداً فى مايو ١٩٤٩ .

وحصلت على الدكتوراه فى الدراسات الأندلسية بتقدير ممتاز من جامعة مدريد . ثم عدت إلى القاهرة للعمل أستاذاً فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة .

- فى فبراير ١٩٥٦ عُيِّنْتُ وكيلاً لمعهد الدراسات الإسلامية بمدريد . ثم ملحقا ثقافيا للسفارة المصرية ومدرساً بجامعة مدريد

- وفى اكتوبر ١٩٦٩ دُعيتُ أستاذاً زائراً لمركز الدراسات الشرقية فى المعهد المكسيكى El colegio da Mexico فى المكسيك .

- فى ١٩٧١ دعتنى جامعة الكويت للعمل فى قسم اللغة العربية فعُيِّنْتُ أستاذاً للأدب العربى والأندلسى لمدة ست سنوات .

- فى سبتمبر ١٩٧٧ عينتنى جامعة القاهرة أستاذاً للأدب الأندلسى فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة خلفاً للأستاذ الدكتور عبد العزيز الاهوانى ثم عينتنى جامعة القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية الآداب ومازالت فى هذا المنصب حتى اليوم .

س : هل هناك أوجه نشاط أخرى إلى جانب الأعمال السابقة ؟

ج : (١) نعم هناك أعمال كثيرة . فلقد دعيت أستاذاً زائراً فى العديد من الجامعات العربية والأجنبية ، وبعض المؤسسات الجامعية والثقافية لفترات محدودة محاضراً أو مشاركاً فى مؤتمرات علمية :

ـ جامعة الرباط (المغرب) ـ المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد ومؤسسة « الأتينبو "El Atenbo" بمدريد سنة ١٩٦٧ .
ـ مركز دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة لوس انجيلس بكاليفورنيا ، أمريكا سنة ١٩٦٧ ـ جامعة قطر والكويت وجامعات المانيا الاتحادية ديسمبر ١٩٨٢ وجامعة الخرطوم .

(٢)اشتركت فى عديد من المؤتمرات العلمية المعقودة فى مصر وخارجها .
(٣) قمت بأعمال الترجمة الفورية من الإسبانية إلى العربية ومن العربية للأسبانية فى كثير من المؤتمرات الدولية ومنها : ـ
ـ مؤتمر دول عدم الانحياز الأول سنة ١٩٦١ فى بلغراد ، يوغسلافيا والثانى فى القاهرة ١٩٦٤ ومؤتمر دول القارات الثلاث ، فى هافانا ، كوبا ١٩٦٦ .

س : هذا من ناحية الأعمال والمناصب التى شغلتها وهو رصيد نفخر به ونعتز أما من ناحية التأليف والكتب والابحاث العلمية فلا شك أن الدكتور مكى نتوقع منه الكثير ؟

ج : اولا : فى مجال الدراسات الأندلسية : ـ « التشيع فى الأندلس » ، مجلة معهد الدراسات الإسلامية بمدريد ١٩٥٤ ـ « أحكام السوق ليحى بن عمر ودراسة حول الحسبة فى المغرب والأندلس » مجلة معهد الدراسات الأندلسية بمدريد ١٩٥٦ .

« مصر والمصادر الأولى للتاريخ الأندلسى » بالإسبانية ـ « الإسلام فى الصين » من الانجليزية إلى الأسبانية ـ « وثائق تاريخية جديدة عن عصر المرابطين » .
« ثورة عبد الله بن المهدى بمجريط » بالاسبانية ـ ديوان ابن دَرَّاج القسطلىّ » تحقيق وتقديم وشرح نشر المكتب الإسلامى ، دمشق ١٩٦١ .
ـ اسبانيا المسيحية فى ديوان ابن دراج « بحث بالاسبانية برشلونه ١٩٦٤ ـ كتاب نظم الجمان لترتيب ما سلف من أخبار الزمان لابن القطان المراكشى » تحقيق وتقديم وتعليق المغرب ١٩٦٤ ـ « مدريد العربية » القاهرة ١٩٦٧ .
المقتبس من أبناء أهل الأندلس » لابى مروان بن حيان القرطبى ـ دراسة حول الثقافة الشرقية وأثرها فى تكوين ثقافة الأندلس حتى نهاية القرن الرابع الهجرى » وهناك العديد من المؤلفات والبحوث فى مجال الأدب الأسبانى وأدب أمريكا اللاتينية كثيرة .

س : د . مكى هل سبق لك الحصول على أوسمة أو جوائز قبل جائزة الملك فيصل ؟
ج : نعم : لقد حصلت على وسام الفونو العاشر الحكيم من الحكومة الإسبانية فبراير سنة ١٩٦٧ ووسام التفوق المدنى من اسبانيا سنة ١٩٧٧ ومن مصر وسام الجمهورية بمناسبة حصولى على جائزة الدولة التشجيعية من مجلة الفنون والآداب مايو سنة ١٩٦٨ ثم أخيراً جائزة الملك فيصل التى نحن بصددها فى هذا الحوار سنة ١٩٨٨ .

س : د . مكى لو حاولنا أنْ نُخصص الحديث عن الجوانب العلمية وعن الأعمال التى حصلت بها على جائزة الملك فيصل ومنها « ديوان ابن دراج القسطلىّ » فلماذا أخترت هذا الشاعر وهذا الديوان لتقدم فيه دراسة وتحقيقاً من بين مئات الشعراء ؟
ج : كان المشتغلون بالدراسات الأندلسية يعرفون هذا الشاعر الكبير عن طريق كتب التاريخ والمختارات الأدبية الأندلسية والتى كانت تسجل دائماً أنه أعظم شعراء الأندلس خلال العصر الذى يُعَدُّ أزهر عصور هذه البلاد وهو القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) فقد كان هذا الشاعر اللسان المعبر عن انتصارات البطل الأندلسىّ الكبير « المنصور بن أبى عامر » وانجازاته الضخمة . وكثيراً ما قارنوه بالمتنبى شاعر سيف الدولة الحمدانى ، ولكن الباحثين كانوا يجمعون على أن هذا الديوان قد فُقِدَ . إذْ لم يُسَجَّل وجوده فى أى مكتبة عامة ولهذا فقد كان الكشف عن ديوان هذا الشاعر فى إحدى المكتبات الخاصة فى المغرب يُعَدُّ من أهم الاكتشافات الأدبية . وقد اسعدنى الحظ بالحصول على هذه النسخة الخطية والعكوف على تحقيقها ونشرها نشراً علمياً ودراستها . وقد تم نشر هذا الديوان فى دمشق سنة ١٩٦١ ، وتكفل بالإنفاق على نشره ـ وفقاً لله تعالى ـ أمير قطر السابق الذى كان مهتماً يتتبع هذا الشاعر وإخراج ديوانه إلى النور جزاه الله عن العلم خير الجزاء .

س : هل أثار فضول الباحثين والدارسين ، والمهتمين بالدراسات الأندلسية نشر وتحقيق هذا الديوان وفتح لهم نافذة جديدة على معالم الحضارة الأندلسية فى عصورها الزاهرة ؟

ج : نعم : فمنذ نَشْرِ هذا الديوان الذى يُعَدُّ أول ديوان كامل يُنْشَرُ لشاعر أندلسىّ خلال القرون الثلاثة الأولى من حياة الأندلس أثار اهتماماً كبيراً فى أوساط شتغلين بالدراسات الأندلسية نظراً لقلة ما لدينا من نصوص شعرية حول هذه الفترة . ثم لقيمة الشاعر الفنيّة . ولهذا فقد فتح نشر هذا الديوان آفاقاً جديدة للأبحاث والدراسات الأندلسية فى العالم العربى كله . وكان من بين هذه الأبحاث دراسة طويلة نشرتها باللغة الإسبانية فى مجلة المجمع الملكى الأدبى فى مدينة برشلونة (سنة ١٩٦٤) حول « إسبانيا المسيحية فى شعر ابن دراج » ، ذلك أن الشاعر منذ أن اتصل بالمنصور بن أبى عامر فى سنة ٣٨٠ . قد أصبح اللسان الناطق باسم الدولة الإسلامية فى الأندلس . والمسجل لعلاقاتها بالإمارات المسيحية فى شمال إسبانيا .

س : هل يعدُّ الشعر وثيقة تاريخية تعكس لنا الأحداث بشكل دقيق فى حالة غياب المصادر التاريخية الموثقة ؟ وهل كان شعر ابن دراج يعتبر وثيقة تاريخية لعصره ؟
ج : نعم : يعدُّ وثيقة تاريخية جيدة فى حالة غياب مصادر تاريخية موثقة . فنحن لا نعرف تاريخ العرب فى الجاهلية إلا من خلال أشعارهم . حيث استطاعت هذه الأشعار ان تصور لنا حياتهم فى أدق تفاصيلها السياسية والاجتماعية والنفسية والعاطفية ومن هنا كان الشعر وثيقة لمعرفة حياتهم الشاملة ومن هنا ايضا كان الشِّعْرُ ديوان العرب الخالد . فإلى جانب قيمته الفنية والجمالية والتصويرية نقرأ حياتهم السياسية بكل دقة وتفصيل وكأنها مشاهد متناهية فى الدقة والوصف من حياة العرب .

س : ما هى السمات العامة لعصر المنصور وهل تميز بنشاط خاص دون العصور الأندلسية الأخرى وما موقف ابن دراج القسطلىّ من هذه الأحداث ؟ وكيف رأيتها فى شعره ؟
ج : كان عصر المنصور بن أبى عامر حافلاً بالأحداث السياسية والعسكرية وكان حكم

المنصور يتسم بنشاط عسكريّ عظيم . إذ تكررت حملاته على تلك الإمارات المسيحية المجاورة ولم تخلُ تلك الفترات من مراحل سلام أو مهادنةٍ ترددت فيها شعارات تلك الامارات على قرطبة . فهى مرحلة تميزت بالصراعات العسكرية بين الامارات الإسلامية والمسيحية المجاورة .

أما موقف ابن دراج . فلقد سجل لنا كل ذلك بدقة متناهية باعتباره « ناطقاً رسمياً » باسم الدولة . ولهذا فإنى لا أبالغ إذا قلت بأن شعره يُعدُّ وثيقة حافلة بكثير من التفاصيل التى أثارت اهتماماً عظيماً فى أوساط المشتغلين بالتاريخ الإسبانى . فنشرت ابحاثٌ كثيرةٌ فى اسبانيا تعليقاً ودراسة لذلك البحث الذى نشرته بالإسبانية . والذى أعتبره مؤرخو الإسبان فى العصور الوسطى مجلياً لكثير من الجوانب الغامضة فى تاريخ العلاقات بين الأندلس الإسلامية وإسبانيا المسيحية .

س : هذا من ناحية التاريخ وتسجيل الوقائع وتوثيق الأحداث . فماذا عن الأدب ؟ هل أضاف جديداً هذا الديوان لمجال الدراسات الأدبية وفتح مجالاً للبحوث ؟

ج : نعم لقد اعْتُبِرَتْ الدراسة الطويلة التى قدمت بها لديوانُ ابن دراج منطلقاً جديداً لدراسة الشعر الأندلسى فى فترة تُعَدُّ من أزهى فتراته ، ولا سيما فى ميدان الشعر الملحمى الذى كان الباحثون يُنكرونه على الشعر العربى ، بل إننى فى بعض الأحيانِ وبعض الأبحاث والدراسات التالية تَبيَّنتُ أن شعر بن دراج ومن تلاه من شعراء الأندلس الذين وصفوا الوقائع والمعارك إنما كانوا هم الذين وضعوا الأساس الذى بُنِيَ عليه ذلك الشعر الملحميّ الاسبانى ولا سيما إذا ذكرنا أن باكورة الشعر الأسبانى كان « ملحمة السيد » التى نظمها مؤلف إسبانىّ مجهول حول حياة هذا البطل بعد ابن دراج بقرنين ، وكان هذا تأكيداً لأثر الثقافة الإسلامية والأندلسية فى الأدب الأسبانى .

س : أ . د . محمود مكى من البحوث الهامة التى حصلت بها على جائزة الملك فيصل هذا العام كتاب « المقتبس من أبناء الأندلس لابن حيان القرطبىِ » والكتاب له قيمة تاريخية وأدبية نادرة فهلا حدثتنا عنه ؟ وكيف تراه ؟

ج : ابن حيان القرطبى (المتوفى سنة ٤٦٩ هـ) يُعدُّ أكبرُ مؤرخٍ عرفته الأندلس فى تاريخها ، وقد وضع تاريخاً كبيراً للأندلس منذ الفتح الإسلامى حتى أيامه . غير أنه لم يصل إلينا من هذا التاريخ إلا قِطَعُ مخطوطة متفرقة .

وكان من بين هذه القطع مخطوطة موجودة فى مكتبة القرويين بمدينة فاس المغربية . وهى مخطوطة مشوهة متآكلة الأوراق كان العمل فى إخراجها يُعدُّ مغامرة غير مأمونة العواقب . وتتناول هذه القطعة تاريخ الأندلس خلال فترة تبلغ ثلاثاً وثلاثين سنة تضم السنوات الأخيرة من حكم عبد الرحمن بن الحكم الأوسط ومعظم عصر ابنه الأمير محمد (من سنة ٢٣٤ حتى ٢٦٧ هـ) . وقد عملت على تحقيق هذه القطعة ونشرت جزءاً منها فى سنة ١٩٦٩ فى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة . ثم نشرت الكتاب كلية فى بيروت سنة ١٩٧٤ ، مع مقدمة هى دراسة لشخصية ابن حيان فى نحو ٢٠٠ صفحة وتعليقات تبلغ ٣٠٠ صفحة . والكتاب يُعدُّ أيضاً كشفاً جديداً فى تاريخ الأندلس إذْ أنَّ ابن حيان يُعدُّ من أدق مؤرخى الأندلس وأكثرهم تفصيلاً ، بل إنه ـ كما ذكرت فى دراسته ـ يقف فى الطليعة من المؤرخين المسلمين عامة من أمثال ابن الطبرى وابن الأثير ، وابن مسكوية ، وابن خلدون بل انه يمتاز عن هؤلاء بأسلوبه الأدبى الأخاذ الذى جعله من أعظم كتاب النثر فى العربية .

س : هل أحدث هذا الكتاب صدى فى الأوساط العلمية وخاصة عند الإسبان ؟

ج : هذه الدراسة التى قدمت بها كتاب المقتبس لابن حيان القرطبى تعدُّ أو فى دراسة لشخصية هذا المؤرخ والأديب ، ولهذا فقد اصبحت منطلقاً للعديد من الابحاث والدراسات سواء فى العالم العربى أو فى الاسبانية . حيث اهتموا بترجمتها والاستفادة منها استفادة بالغة . وكذلك اهتموا بالتعليقات التى زيلت بها نصّ ابن حيان . حتى إنها كانت المحور الذى دارت حوله الدراسات الخاصة بهذا الموضوع وهذا المؤرخ فى المؤتمر الذى عُقِدَ له خصيصاً فى المغرب سنة ١٩٨٢ .

س : من الأعمال الأدبية الأندلسية كتاب أحكام السوق ليحى بن عمر الأندلسى وهو أيضاً من الأعمال التى كانت سبباً فى حصولك على الجائزة فما فكرة هذا الكتاب وقيمته العلمية ؟

ج : كتاب أحكام السوق كنتُ قد نشرته فى سنة ١٩٥٦ مع دراسة مهدتُ بها له . ومؤلف هذا الكتاب هو يحى بن عمر الكنانى الأندلسى هاجر من بلاده واستقر فى افريقية (تونس) وتوفى سنة ٢٨٩ هـ . وهذا الكتاب يُعَدُّ من أول حلقات الصلة التى ربطت بين ثقافة الأندلس وثقافة شمال إفريقية . وكتاب احكام السوق الذى قمت بتحقيقه يُعَدُّ أول كتاب أُلِفَ فى المغرب فى موضوع « الحسبة أى : مراقبة الأسواق . وفيه مباحث كثيرة حول هذا النظام الذى أولاه المسلمون عناية كبيرة وهو يطلعنا على جانب عظيم الأهمية من جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى المغرب الاسلامى .

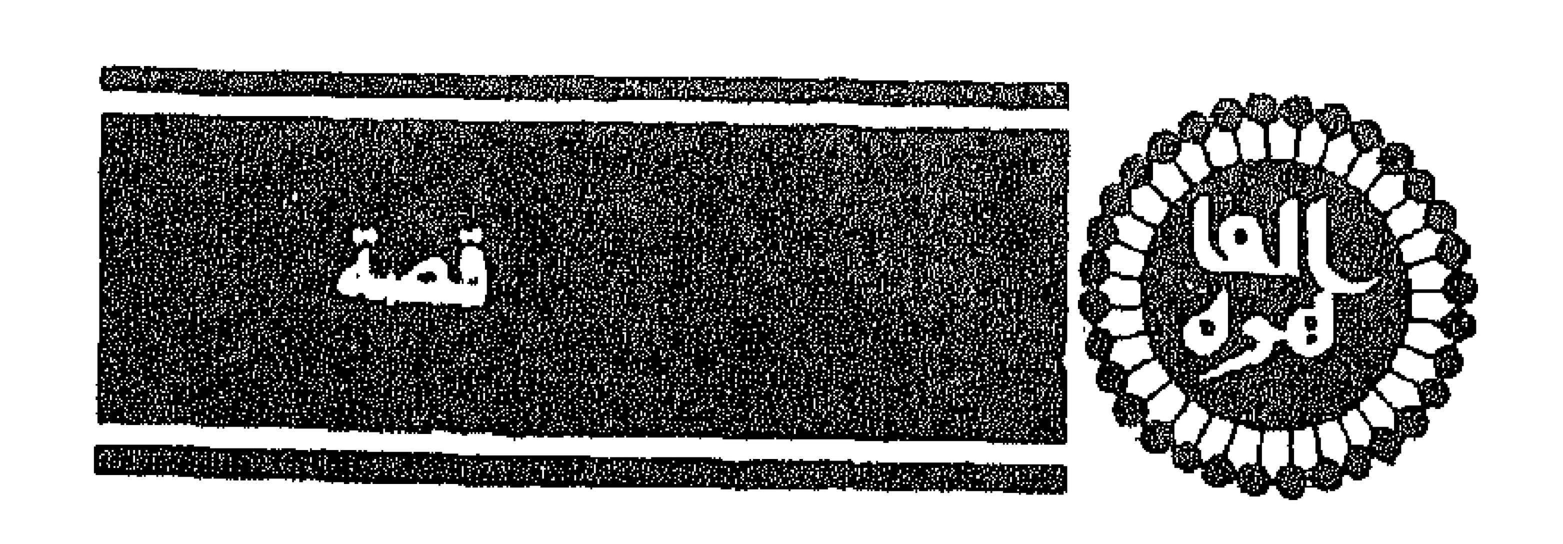
ولهذا فقد أثار الكتاب اهتمام الباحثين فى العالم العربى وفى إسبانيا ، واعيد نشره فى تونس بعناية الاستاذ فرحات دشراوى ، كما قام بترجمته وترجمة الدراسة التى قدمت بها له المستشرق الإسبانى الكبير إميليو غرسيه غومس فى مجلة الأندلس سنة ١٩٥٦ .

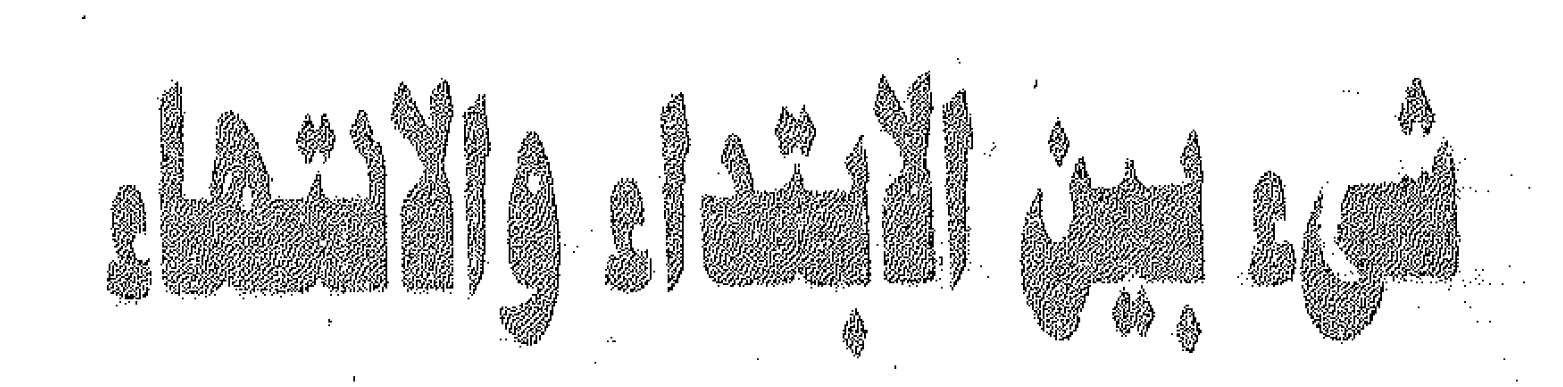
س : هناك ايضاً من الكتب التى قمت بإعدادها كتاب « كتاب نظم الجمان لترتيب ما سلف من أبناء الزمان لابن القطان المراكشى . » فما ظروف تأليف الكتاب او تحقيقه وماذا عن قيمته التاريخية ؟

ج : كانت مخطوطة هذا الكتاب مِلْكاً خاصاً للمستشرق الفرنسىّ « لسيفى بروفنسال » وقد قام معهد الدراسات الإسلامية بمدريد بشرائها من أَرْمَلَةِ هذا المستشرق . وقمت بالعمل من أجل تحقيقها وتمَّ نشر الكتاب فى تطوان (المغرب) سنة ١٩٦٤ .

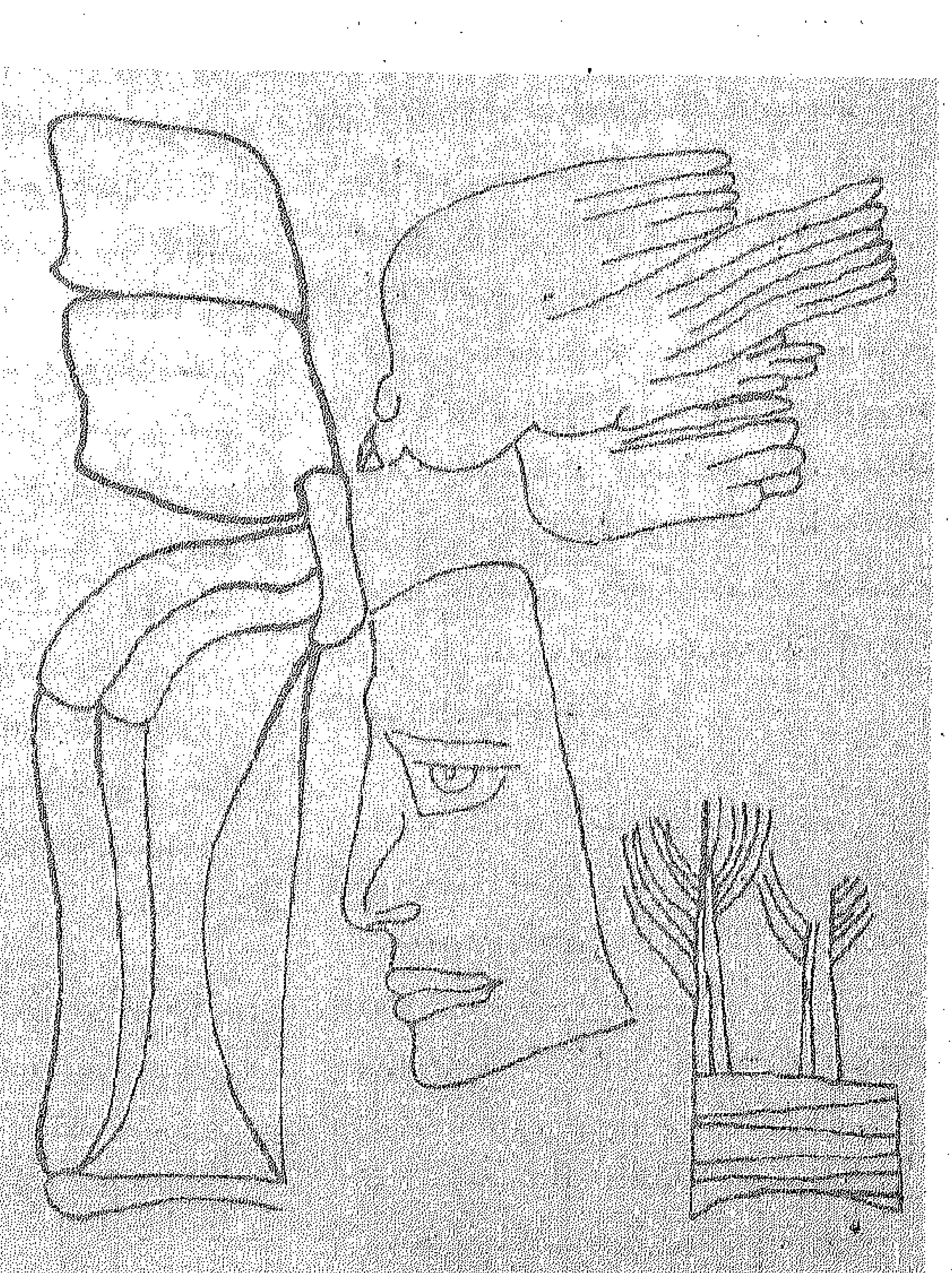
أما من ناحية قيمته . فهو كتاب بالغ القيمة إذْ أنه يتناول تاريخ الأندلس والمغرب فى أواخر أيام دولةِ المرابطين والسنوات الأولى من حكم الموحدين (من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٥٣٣ هـ) وقد قدمت له بمقدمة طويلة درست فيها شخصية هذا المؤرخ الذى لا يُعْرَفُ عنه شىءٌ .

تلك كانت أهم النقاط التى دارت فى الحوار مع الاستاذ الدكتور محمود على مكى بمناسبة حصوله على جائزة الملك فيصل لعام ١٩٨٨ وهناك جوانب كثيرة لم تتسع صفحات هذا الحوار وتحتاج إلى مجموعة حوارات أخرى لكى نلقى الضوء على عالم جليل أوقف حياته لخدمة العلم والحضارة الاسلامية وكشف جوانبها الثرية ◆





محمد كمال محمد



أحصيت ما فى جيبى ، ثم واصلت خطواتى المتباطئة على المنحدر المترب . .

كانت الطريق خالية . . يقوم على جانبيها أحواش المقابر ، لا تحجب عنها الشمس الحامية . .

يوماً ، قريباً أو بعيداً ، سيشيعنى على ذات الطريق حشد فى الرحلة إلى عالم محجوب . . لكن من أدرانى ! . . لربما كان ، بالكثير ، واحداً أو ثلاثة ! . . ففى الزمن المنكود يعز الصحاب . .

ولم الطريق ذاتها ؟ . . هل ضمنت المثوى الذى جئت لأجله ؟ .

وسط المقابر التى انحرفتُ إليها يميناً ، توقفت عند رأس شارع عُلِّقتْ لافتة على ناصيته تحمل إسم صاحبه . . أمن الأحياء هو أم من الموتى ؟ .

قال اللحاد الذى ينتظرنى :
ــ أنه جدى . . كان لحاداً . . وأبى كان مثله . . ماتا من زمن . .

كان الشارع ممتداً حتى الطريق المرتفع ، الذى تمرق فوقه السيارات غادية رائحة . .

سألت الرجل :
ــ تتوارثون المهنة إذن ؟ .
هز رأسه بالإيجاب صامتاً . .
كان الهجير أكثر قسوة . .

استغرقنى فى الصباح انتظار الصديق الذى أقرضنى لأكمل النقود ، فلم أجىء مبكراً قبل وقدة القيظ فى هذا النهار الجحيمى . .

كان حفيف نعل الرجل على التراب وهو يسبقنى بين المقابر ، يبعث أحساساً غامضاً فى نفسى . .

أنحنى فجأة على صبارة أمام قبر قديم . . كانت كفاه مفلطحتان ، فى حين كانت ذراعاه نحيلتين . . جز بمطواة لم ألمحها قبلاً فى يده ، ساقاً يابسة من شجرة الصبار . . أشار فى التو إلى قبر يبعد مسافة . . قال :

ــ هذا هو . .

واصل سيره أمامى ممسكاً بساق الصبار ، التى استحال لونها داكناً . .

أسرع فجأة فى مشيته ، فتخلخلت كتفاه المرتفعتان ، وجدفت ذراعاه وراءه كجناحىْ غراب . .

سألته من خلفه :

ــ ألك أولاد ! .

وهو ماضٍ فى سيره قال :

ــ لا . .

كنت أود التيقن أن يرثه بدوره ولد ، يعرف هو الآخر أصحاب المدافن ، لكى لا ينازعنى فى المقبرة أيهم ! .

انتصب الرجل عالى القامة أمام القبر حتى لحقت به . . التفت إلى يسأل دون أن يتكلم ، ما رأيك ؟ .

كان السكون أكثر وحشة . .

ملس بكفه مرات على جبهته العريضة البيضاء ، ثم هبط بها على حاجبيه البارزين . . تزايدت خشونة ملامحه عندما تكلم :

ــ لم تقل لى ؟ .

جاء صوتى متهافتاً تشوبه حشرجة :

ــ لا أعرف حقيقة . . ما أريد هو مكاناً نندفن فيه . .

قال بابتسامة كشفت عن أسنان عجوز لم يلحقه الشيب بعد :

ــ بعد أجل طويل ! .

حولت نظرتى إلى فتحة الحفرة المواجهة لمدخل القبر صامتاً . .

رمى الرجل الساق اليابسة من يده . . قال :

ــ فتحتها أمس بالصدفة . . ليتها تكون من نصيبك ! .

زم شفتيه وهو يرقب نظرتى ، بدا وجهه أكثر كآبة . .

قفز فجأة ناحية الحفرة وقال :

ــ انتظر . . سأنزل لأريك !

ارتكز بمرفقيه على مجاديل المقبرة الحجرية ، وترك جسمه يهبط فى الحفرة ، حتى حاذت رأسه حافتها . . اختفى فجأة وجاءنى صوته مكتوماً :

ــ تعال . .

بينما احتوتنى الرهبة وأنا أقترب من الحافة ، ظهر رأس الرجل وسط الحفرة وقال :

ــ أعطنى يديك . . سأمسك بك لتنزل . .

تجمدت نظرتى على باطن يديه الممدودين فى مستوى الحافة . . تخالط الخوف المبهم بالاشمئزاز والرهبة لقذارة اليدين المعفرتين بتراب غريب اللون . .

حينما أخذت أهبط مستنداً إلى كتفيه ، بدأ جسمه ينسحب فى بطء إلى فوهة القبر ، كأنما تجذبه قوة غامضة . . وعرق كتفيه المرتفعتين يحمل إلى ريح فراق أحباب يلوح . .

وجدتنى وحدى واقفاً فى الحفرة التى لا تتسع لغير واحد . . لا أرفع عينى إلى الحافة ولا أخفضها . . استشعرت رجفة تضاءلت معها فى وقفتى منكمشاً . . تقاصر أحساسى بالقدمين اللتين تحملاننى . . بينما نسيت الرجل الذى غاب داخل القبر . .

هممت فى خوف أن أصيح :

ــ أين أنت ؟!

سبق صوته صيحتى الحبيسة منبعثاً من العمق ، يسأل لماذا لا أزال واقفاً . . ثم يهتف :

ــ أقعد على قزحك . . وانظر ! .

على أن استفيق من الغشية لأتفرج ، والرجل يعرض بضاعته . . ما أغرب اللحظة !

مرات دخلت المقابر مشيعاً . . توارى الأب وبعده الأم أمام عينى . . لكنى لم أر من قبل لحداً . .

بلا أحساس بدورة الحياة فى جسمى ، بعظامه وأنسجته الحية وملايين خلاياه انثنيت قاعداً على قرافيصى . . مددت عينى داخل الظلمة أبحث عن الرجل لأستأنس به ، وأمتلك نفسى لمعاينة المجهول الذى أطل عليه . .



من يؤنسنى فى الضجعة الأخيرة ! .

بدأت الظلمة تنجاب شيئاً فشيئاً ، حتى بان الرجل مقعياً فى الركن المقابل ، تاركاً لعينى مساحة القبر ، أتـأمله وأقيسه : السقف منخفض لا يـدلف من تحته غـير جسد ممدد ينـزلق لمرقده ، بادئا فى رَمْسِه رحلة الأبد . . الجدران إسمنتية مصمتة قاتمة . . الأرض تراب . . متران طولاً ومثلهما عرضاً . . هل يكفى المترين لأنسان استطالت قامته ؟

ـ سأبنى فى الوسط مد ماكين من الحجارة لأعمل فاصلاً بين الرجال والنساء . . فى اليمين الرجل . . وفى اليسار المرأة . .

والصوت له طنين فى أذنى ، يأتينى رهيب النبـرة من عالم مخفى ممعن فى البعد . .

غرقت فى اللحظة : هل احتمل مرأى عزيز تواريـه عنى ظلمة القبر ؟

ظلت عينـاى مشدودتـين للداخـل ، ورعـدة تـركض فى داخلى . .

ـ هل تدخل . . لتعاين البناء . .

بان لى الرجل فى الركن المعتم مثل كائن غريب الخلقة . .

ـ انظر ! .

كور يده ودق الجدار :

ـ صلب قوى ! .

بـين المهد واللحـد ، كم من السنوات تحملنـا . . نرافق المسـرات والأحـزان . . نعيش الانتصـارات والهـزائم . . الضعف والقـوة . . الجبن والشجـاعـة . . الـطمـأنينـة والخوف . . الكره والحب . . القبح والجمال . . نعبر النهر والظمأ فينا ، بالكاد تلامس يدنا الماء . . ثم حين نقف على أعتاب النهاية ، ندرك بطلان كل الأشياء . .

والرجل فى ركنه ، صدره يكاد يلاصق التراب ، يحملق نـاحيتى منتـظراً . . شـددت أعضـائى المـوثقـة بسـلاسـل حديدية . . نهضت أتشبث بالمجاديل . . ارتفعت بـلا وعى لأطفو منسلتاً من قاع مفزع . .

كنت فى حاجة إلى وقت لأستعيد نفسى المضعضعة ، وأسأل المتصب أمـامى ، تحط على وجهى نـظرة مترقبـة من عينيـه الضيقتين ، كم الثمن ؟ .

ـ ألفاجنيه . .

كتمت فى صدرى شهقة بالدهشة . . تلاشى احسـاسى بوجود الوريقات القليلة فى جيبى . .

لم تبرح نظرة الرجل وجهى . .

كان جلد وجنتيه البارزتين قاتماً ، كـأنما يشف عن عـظم يخفى سواده . .

رحت أردد كأنما لنفسى :

ـ كثير . . هذا كثير . .

ارتفع صوت الرجل محتجاً :

ـ كثير ؟! أتدرى كم تتكلف مقبرة كهذه ! .

عـلى أن أواجه بـالمساومـة . . أنتزع نفسى من الـدوامة لأشحذ السلاح . .

ـ كم ! مائتا جنيه حجارة وأسمنت ؟

داخلت صوته نبرة تهكم وهو يهدر :

ـ كيف حسبتها !

واصلت غير عابىء :

ـ . . وخمسون أجر بناء ؟.

بان تهكمه سافراً :

ـ هكذا ! .

شوح بيده :

ـ يبدو أننا نضيع وقتنا . .

وقت ؟ هل يجد الزمن بين الموتى مكان ؟

بان واضحاً أنه يصيدنى . . وبدا لعينى وهو منتصب أمامى متصدياً بشكلٍ عائقاً كصخرة يصعب أن تنزاح . .

انتبهت لصوته :

ـ أنسيت ثمن الأرض !

تلفت حولى وأنا أقول :
ــ لكنى أرى المقبرة وسط الطريق . .
دمدم بغيظ :

ــ هل هي معلقة فى الهواء !
بان أحد أنيابه أطول من مثيله المقابل . .
للحظة انتابنى الخوف لفقد الموقف . .
تحرك الرجل يريد أن يبتعد . .
ــ مهلا . . سأزيدك خمسون . .
توقف وأشاح بوجهه جانبا . .
ــ سأعطيك الثلاثمائة . .
ــ أنت لا تريد أن تشترى . .
بدت فى نبرته الملاينة ، فعاجلته لفورى :
ــ لن أزيد . . قل يبارك الله لك !
رنت الكلمة فى سمعى غريبة شاذة الموقع . . أهى سلعة سوف تنمو فى سوقها ؟ .
عندما أخرجت من جيبى النقود ، كان ثمة إحساس يقينى بأن الرجل لا يمتلك المقبرة لكى يبيعها ويقبض ثمنها . . كنت أدرك أن لها صاحباً . .

حطت عين الرجل على يدى الساكنة إلى جانبى بالنقود ، قال توا :

ــ سأعطيك ورقة أنك المالك أصلا للمقبرة رقم كذا فى منطقة كذا . . أنا المتصرف . . سأثبت لك استلامى النقود للترميم والتجديد . .

نظر إلى وجهى يقيس قناعتى ، وعاجلنى بقوله :
ــ الحكومة نفسها لا تملك التصرف فى الجبانة دون رأيى !
تغابيت لأصدق ! .

لمست كفّه يدى وهو يقبض على الوريقات ليعدها فارتعدت . . كم ميت حملته هذه الكف لترقده فى لحده ، وتوسده ترابه ؟ . . ويومه أيضا متى يحين ؟ بعيد أم قريب ؟ وهو ، من ذاك الذى سيحمله ؟ .
عادت الابتسامة تكشف عن أسنان عجوز ، ونابا أطول من الآخر :
ــ هل تتفضل معى لأسقيك شايا ؟ .
استشعرت للتو غثياناً يوشك أن يقيئنى . . قلت معتذراً :
ــ أريد فقط أن استريح فى الظل قليلا . .
ــ آه . . نعم . . اتبعنى !
فى الطرقات الضيقة مشيت خلفه . .

تنقلت عينى بين القبور المتناثرة . . دمدم داخلى « يا موت ! . . أنت الحقيقة المطلقة وحدك . . وسوف هناك تكون نهايتك . . حين يؤتى بك فتوقف بين الجنة والنار فى هيئة كبش بياضه يغلب سواده ، وينادى منادٍ » أتعرفونه ؟ « ، فيجيب أصحاب الجنة وأهل النار ، وكلهم فى الدنيا رأوك ، « نعم . . هذا الموت » . . فتذبح ويصاح بهم خلود ، فلا موت .

دلفت وراء الرجل فى سكون إلى الحوش الرطب . . . كانت أرضه مرشوشة ، ودلو فى الركن هناك يمتلىء بالماء ، يطفو على سطحه كوز صدى
قدم لى الرجل كرسياً متهالكاً وقال :
ــ أصحاب الحوش كانوا هنا فى الصباح . . أوصونى بنظافته ورشه . .
رفعت رأسى إلى السقف الذى لا يظلل غير مساحة صغيرة من الحوش . . قال الرجل :
ــ القبور يجب أن تكون مكشوفة للسماء . .
سقطت شفته السفلى متدلية . . بان بطنها الداكن لامعاً كأنما دهن بزيت فاسد . .

مضيت أتأمل القبور الثلاثة من حولى . . كانت قاعدة أحدها مطلية بلون أخضر ، تلاصقها شجرة صبار استطالت سيقانها ، ولامست أطرافها المنحنية الحجر المطلى تقبله . .
من يرقد فى ترابه ؟ .
تأملت الرجل وهى يسقى بماء الدلو شجرة صبار أقل طولاً . . وعدت لنفسى . .

كم من الدهور باق ليهب من الأحداث سراعا كل الخلائق عراة . . مسوقين إلى ساحة الحساب ؟ . . أى هول ! .

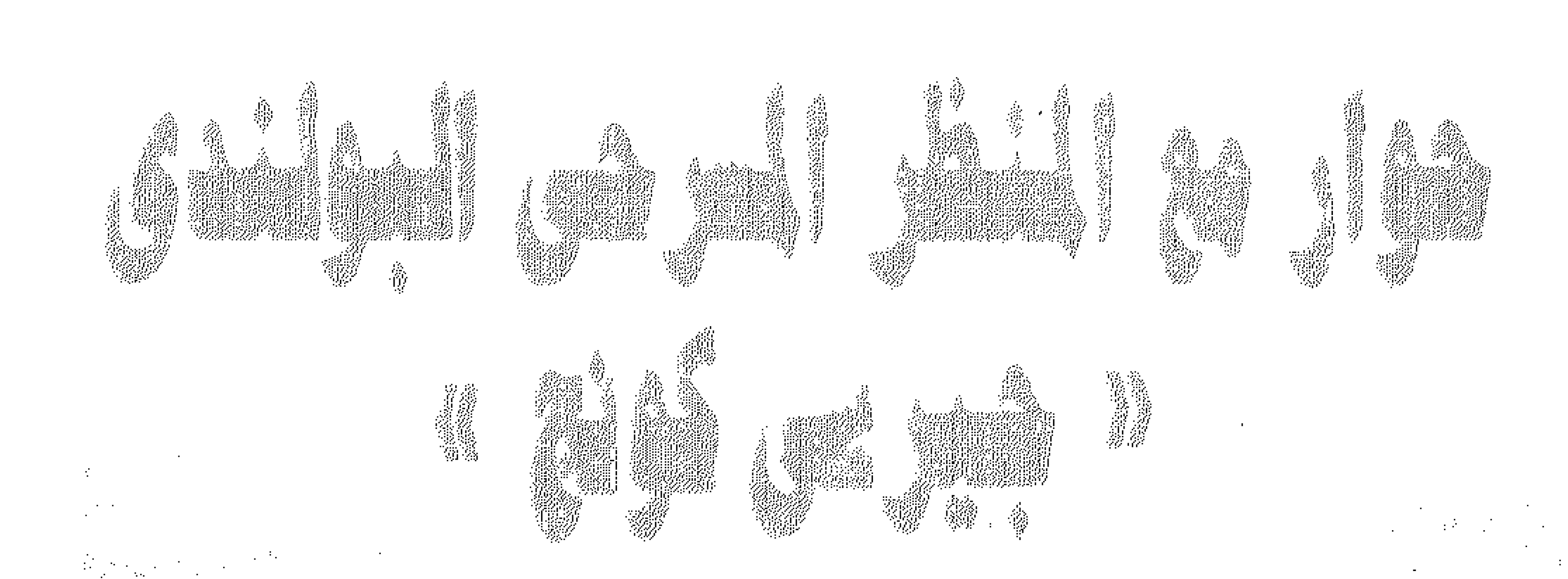
انتبهت إلى عينى الرجل تحدق فى وجهى : « ستجيئنى يوما ولن ترانى ، لأدخلك القبر الذى اخترته . . سأفك كفنك الأبيض وأكشف وجهك ليواجه ظلامه . . وأسد عليك بابه . . انى انتظرك ! » .

ترامى إلى فى البعيد صوت متخشع يقرأ « وأنذرهم يوم الحسرة إذ قضى الأمر . . وهم فى غفلة . . وهم لا يؤمنون » .
أخفضت رأسى للتراب . .
تناوحت فى لوعة « رباه . . هل تثقل موازينى ! » .

* * *

مشيت عائداً وسط المقابر فى طريق أقصر لأغادر . . تسمعت صوت خطواتى على التراب واهناً خافتاً كأنفاس العدم . . عند القبر توقفت . . احتوته عينى منكس الرأس . .
هاهنا المثوى . .
لست أدرى من أول محمول يتوسد ترابه . .
ليتنى الأسبق . .
ليتنى ! . ◆





د. أحمد سخسوخ

يعتبر « جيرسى كونج » من أهم نقاد المسرح البولندى خاصة فى فترة ازدهاره فى بداية الستينات .

وقد بدأ جيرسى كونج فى كتابه النقد المسرحى عام ١٩٥٤ . وهو يرى أن على الناقد المسرحى الا يصرح بالحقيقة كاملة . ولكن بالجزء الاكبر منها ، وفى عام ١٩٧٥ أسس جيرسى كونج قسما للعلوم المسرحية يتبع للمدرسة العليا للمسرح فى وارسو . وتدين معظم الاجيال التى تعمل فى النقد المسرحى بوارسو الى هذا القسم والى فاعلية كونج فى هذا المجال . وفى عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢ عمل كونج رئيساً لمجلة « فى بولندا » وبعدها عمل رئيساً لقسم المسرح بالتليفزيون البولندى . وكان يعرض فى التليفزيون عرضين مسرحيين كل يوم اثنين . عرض بولندى وعرض عالمى : ثم مسرحية بوليسيه واحيانا مشاهد من المسرحيات الشعرية كل خميس . وفى عام ١٩٨٢ أسس قسماً للمسرح باحدى الجرائد الاسبوعيه . ويعمل جيرسى كونج حالياً نائباً لرئيس تحرير مجلة « ديالوج » . وهى من أهم المجلات العالمية فى مجال المسرح بعد مجلة « المسرح اليوم » التى تصدر من سويسرا . وتصدر مجلة ديالوج بتعداد « ٤٢٠ » صفحة شهريا . وهى مجلة تعنى بالكتاب العالميين والبولنديين فى نفس الوقت ، والمجلة تصدر منذ عام ١٩٥٦ . وقد لعبت المجلة دورا كبيرا فى حركة المسرح البولندى .

ويتركز عمل كونج الاساسى حاليا فى تعليم الاجيال الجديده الدراما فى قسم العلوم المسرحيه الذى انشأه بالمدرسة العليا للمسرح فى وارسو منذ اكثر من عشر سنوات .

كينيث تاينان

ليكن مدخل حوارنا للقراء هو علاقتك بالناقد كينيث تاينان الذى يعتبر من أهم نقاد المسرح الانجليزى الحديث والذى سخر حياته للدفاع عن جيله المسرحى مما ساعد على ترسيخ أقدام حركة جيل المسرح الغاضب فى انجلترا .

ما هى علاقتك به ـ وكيف كنت تراه ؟

لقد مات تاينان . كنت قد تعرفت به حينما كانت لدينا فى وارسو أفضل مرحلة فى تاريخ المسرح البولندى . لا أخفى عليك ، لقد كنت غيورا منه . لقد أردت أن أكون تاينان بولندا : أى أن ألعب دور مماثلا فى بلدنا للدور الذى لعبه فى المسرح الانجليزى لقد اكتشف تاينان عدة قضايا فى المسرح الانجليزى وقد سخر حياته من أجل هذه القضايا . ومن هنا بدأت حركة الدراما الجديدة فى المسرح الانجليزى . لقد كان هذا هو هدف تاينان . لم يكن تاينان يحب المسرح الانجليزى كله ولكنه دافع عن بعض اتجاهاته المسرحية ، على الناقد أن يسخر نفسه ويضحى بحياته للدفاع عن قضية يؤمن بها فى المسرح وسوف يتطلب ذلك منه أن يناضل ضد النقيض . أى ضد ما لايؤمن به . وربما تكون قضية الناقد هى قضية جيل . موقف يتعلق بجماليات المسرح أو أهدافه فى المجتمع يحزننى أنى افتقد الى مكان لدى تاينان .

بين المسرح الانجليزى والبولندى

لقد قال تاينان ذات مرة بأنه يشعر بالمهانه ، ذلك أن المسرح البولندى افضل من المسرح الانجليزى . هل ترى أن ما قاله صحيح . والى أى مدى : خاصة وأن لدى الانجليز جيلا شامخا منذ أربعمائة عام يطلق عليه وليم شكسبير ؟

لا . لا . لا اوافق على ذلك . بالطبع ان المسرح الانجليزى افضل من مسرحنا ، فلديهم كما قلت فى المقام الأول شكسبير . يكفى ان يمثلوه دون ترجمة . بينما علينا ان نترجمه حين نقدمه لجمهورنا . ثانيا توجد فى المسرح الانجليزى أعداد هائلة من الممثلين المحترفين . ويوجد ثالثاً ممثلون غير دائمين أو بمعنى آخر غير موظفين فى مسرح معين . ويتطلب منهم ذلك البحث عن عمل . عن دور فى المسارح المختلفه مما يتطلب بالضرورة مواصلة التدريب بطريقة شاقة لتطوير طاقاتهم التمثيلية من أجل الحصول على الادوار . ان التنافس يلعب دورا كبيرا فى تطوير امكانيات الممثلين فى المسرح الانجليزى . ليس لدينا شكسبير فى بولندا . وفيما يتعلق بقدرات ممثلينا فهى اقل منها فى انجلترا . ذلك أن معظم الممثلين لدينا مرتبطون بمسرح معين وليس هذا هو الحل الافضل من وجهة نظرى حيث يقود هذا الى الموت البطىء . رابعا ليس لدينا

كتـاب عـظام مثـل مـا لـدى المسـرح الانجليـزى . أن اعداد الكتـاب الانجليز هـائلة وقـد جـاءوا افـواجـا منـذ أن كتب اوزبـورن « انظر خلفـك فى غضب » كـما يوجد خامساً فى المسرح الانجليزى خشبات مسارح مختلفة فى جميع انحاء انجلترا خاصة فى لنـدن وتجـد ان لكـل مسـرح جمهـوره الخاص ، ولكل هذه الاسباب لا أوافق على ما قاله تاينان .

اذا كان رأيك يختلف مع تاينان فى تقييمه للمسرح البولندى فما هـو تقديـرك لحركـة المسرح فى بولندا اذن ومن أى زاويه تراه ؟

إن تقديرى للمسـرح البولنـدى لا حد له . اعتقد أن مسرحنا الآن يمكن لـه أن يلعب دورا كبيرا فى حركة المسرح العـالمى خاصة فى المسرح التجريبى . ولكنى انظر له نظره قاسيه . فأنـا أضخم ما لايعجبنى فى المسرح البولندى بدافـع حبى له وغـرامى بـه ، ولهـذا لا أحب للمسـرح أن يسلك سلوكا سيئا عـلى مائـدة الطعـام وأن يزلط اللحم دون أن يمضغه .

المسرح التجريبى فى بولندا

لقد قلت الآن أن المسرح البولندى يمكن أن يلعب دورا كبيرا فى حركة المسرح العالمى خاصة فى مجال التجريب . أنه بالفعل يلعب هذا الدور فى بلاد مختلفه . فيكفى أن نذكر معمل جروتوفسكى المسرحى وتلامذته من جميع انحاء العالم والذين حملوا منهجـه الى بلادهم فى محاولة لتطوير المسرح التجريبى فى مكـان ، يكفى ايضـا أن نـذكـر اسم « فيدكاتسى » فى مجال التصوير والمسرح ، بل فى مجال الفلسفة ايضا واكتشاف العالم له مؤخـرا وجنون رجـال المسرح بـأعمـالـه التجريبيه فى اليوم .

على أى شىء يمكن اذن ارجاع ازدهار هذه الحركات للتجريبيه فى بولندا ؟

يمكن ارجاع ذلك فى نظرى الى أنه يوجد لدينا من وقت لآخر مواهب كبيرة واحيانا متوسطة . فلا يمكن ان تقوم حركات تجريبيه دون مواهب حقيقية . . ثانيا يمكن ارجاع ذلـك الى الحالـة المتقلبه والمتغيره دائـما فى بلدنا ، فلو نظرت الى تطورنا التاريخى تجده تطورا غير عادى (. .) ان الفنان يستمـر تجريبيا الى أن يجد له جمهورا وهنا يكشف عن كونه تجريبيا ، لأنه سيقدم حينئـذ مسرحـا يقبـل عليه الجمهـور ، اى مسرحـا عاديـا وهكذا لا يمكن أن يستمر المرء تجريبيا أكثر من خمس سنـوات . ذلـك أن بعـد خمس سنوات اما أن يعثر الفنان على جمهوره واما أن يتوقف ويموت .

لا اعتقـد أن هذا الكـلام يمكن تقييده سوى على الاتجاهات الهزيله فى المسرح التى تختفى اثارها بمجرد أن تأتى عليها ريح شتاء عاتيه . فحينما نستقرىء حركة المسرح نجد على سبيل المثال مسرح الفنانين بمسكو الذى أسسه ستانسلافسكى عام ١٨٩٨ قد استمر تجريبيا لفترة طويله ولم يتحـول الى مسرح محافظ سوى فى ثلاثينيات أو أربعينيات هذا القرن . بل وظل يؤثر على رجال المسرح فى كثير من بلدان العالم ويكفى أن نذكر منهم لى ستـراسبـرج فى امـريكـا بـل ومنهـج جروتوفسكى ذاته . بل وكل المناهج التى تعقد على الحياة الداخلية للممثل فى الاداء حتى اليوم . وعلى سبيل المثال ايضا نجد أن « الفـريد جـارى » الذى قـدم الملك اوبو عشية العاشر من ديسمبر لعام ١٨٩٦ . كان ينـظر له كمثـل اعلى لـدى حركـات مثـل المستقبليه التى ظهرت فى بداية هذا القرن بإيطاليـا ، والداديـة التى ظهرت فى بـداية العشرينات فى سويسرا ، بل والسريالية التى ظهرت فى منتصف العشرينات فى فرنسا . ولم ينته الأمر بهذا ، فقد أسس أرتو مسرحاً بإسمه فى نهاية العشرينات ، وفى خمسينيات هـذا القرن أسست مجمـوعه من الكتـاب الطليعيين مثل اونيسكو مجموعة الباتافيزيقيه لدراسة افكاره ونشرها ، وقد استمر تأثيره كبيرا على كتاب العبث فى الخمسينيات وعلى مجموعة فيينا التجريبيه فى الستينات . بـل وما يزال يقـدم فى إطار تجـريبى الى يومنـا هذا . فقد تحولت اوبومكا الى اوبرا تجريبيه وقدمت فى العام الماضى فى سالزبورج وتقدم الآن فى فيينا على أحد المسارح الصغيرة ، وما يزال يثار حولها الجدل . ان الحركات التجريبيه الاصلية ، أى المعبره عن واقـع العصر وفلسفته انما لا تموت بهذه السهولـة وانما تظل تؤثر فى مجالها على خشبة المسرح فترة طويلة تنتهى بتحلل المناخ كله . يكفى أن نذكر أسماء مثل مايرهولد ، تايروف ، فاختانجوف ، كريـج ابيا ، كـوبو ، ارتـو جـروتـوفسكى وغيـرهـم . انها أسـماء لتجريبيين استمرت طويـلا ، كما أن هـذه الاسماء تكون فى مجموعها اليوم اساس حركة المسرح التجريبى اليوم .

أنا لم اقصد بقولى خمس سنوات وضـع قـانـون للمسـرح التجـريبى ولكن عـادة ما تموت حركة المسرح التجريبيه ان لم تجد لها جمهورا يمكن للمرء أن يقدره فى خلال هذه المدة ، كما أن من المؤكد تتداخل اتجاهات المسـرح بعضها فى البعض الآخـر ، وأنـا لست ضد ما تقوله .

المسرح العادى والمسرح التجريبى

لنتحدث عن مفهوم المسـرح التجريبى من واقع رؤ يتك له خاصة وانك كنت على عـلاقـة وطيـدة بجـروتـوفسكى ومعمله المسرحى ؟

لم يكن مفهوم المسرح التجريبى فى أى وقت من الاوقات سهلا بالنسبة للنقـاد أو الجمهور . إن التجريب هو كل ما هو ليس بالعادى . والسؤ ال الذى يطرح نفسه هو مـا هو العـادى بالنسبـة للمسرح المصرى مثلا ، أنا لا أدرى . ولكنى آمل أن يكون شيئا مختلفا عن المسرح النمساوى مثـلا . عن مسرحنا . وعلى ما اعتقد حينما يعرض المسرح المصرى أحد أعماله فى فيينا حينئذ سوف يعطى الانطباع للجمهور النمساوى بأنه مسرح تجريبى لأن تأثيره سيكـون غير عادى ، والعكس هو الصحيح ايضا فحينما يعرض المسرح النمساوى فى مصر احـدى عـروضه المسـرحيـة حينئـذ سـوف يعـطى انطباعا بالتجريبيه . ان مسرح النو اليابانى القديم ما يزال يترك لدينا انطباعا بأنه مسرح تجريبى كما أن المسرح الأوروبى فى اليابـان يعـطى نفس الانطبـاع بـالتجـريبيه . ان ملامح أى مسرح انما ترتبط بشكل اساسى بجمهوره والواقـع الاقتصادى والسيـاسى الذى يخرج منه ويعبر عنه .

كيف يمكن تـطبيق هـذا الكـلام عـلى المسرح التجريبى فى بولندا ؟

ان الأعمـال الـرومـانسيـة التى كتبهـا كـراشينسكى » و « سـورفـايتسكى » و « ميتسكيفتش » يمكن وضعهـا فى مستـوى اعمال بيكت واونيسكو . لو تحدثنا مثلا على سبيـل المثال عن التجريبيـه فى مسـرحيـة لسورفاتيسكى وهى (كورفيا) ؟ نجـد فى هذه المسرحية عشرة آلاف شيطان يسقطون على المسرح . والسؤ ال الذى يفرض نفسه علينـا الآن هو ، كيف يمكن للمخـرج أن ينفذ هذا المنظر ، والاجابة ان على المسرح أن يوجد صيغة خاصة به للتعبير عن ذلك . هناك مسرحية أخرى لسورفاتيسكى حيث يوجد بها جسد بلا رأس . فيأتى جسد إمرأة رأسهـا عـلى يـديهـا وفى نفس الـوقت تلقى مونولوجا يستمر لمدة عشرين دقيقة . إن هذا

فى الواقع مسرح فن تجريبى لأنه شىء غير عادى ، والغريب أنه حينما كتب سورفاتيسكى المسرحية لم ينظر لها على اعتبار انها مسرحية تجريبيه ولكنه كان ينظر إليها على اعتبار انها مسرحية عادية يدخل اداؤ ها ضمن قدرات المسرح العادى فى التعبير .

ذلك أن الشىء الاساسى حين الحديث عن المسرح التجريبى هو الاجابة عن السؤال الذى يفرض نفسه . . ما هو العادى وغير العادى فى المسرح ، وعلى سبيل المثال فحينما يكتب المرء مسرحيات بالطريقة التى كتبها ارستوفان حينئذ ينظر له على اعتبار أنه تجريبى بالمقارنة الى شنيتسلر او تشيكوف او مسرحيات البوليفار وغير ذلك .

ان اعمال ارستوفان فى الوقت الذى خرجت فيه لم يكن ينظر اليها على اعتبار انها اعمال تجريبيه ، فقد كانت تعبيرا عن مزاج الجمهور والمجتمع فى ذلك الوقت . وإذا وصفناه اليوم بالتجريبيه أى بغير العادية طبقا للمفهوم الذى طرحته الآن فى الحديث ، فأننا ننظر لها من خلال منهج تفكيرنا الذى يختلف بالضرورة عن مناهج التفكير التى كانت سائدة آنذاك .

بالطبع . وهنا يتولد ثانية السؤال الذى طرحته من قبل فيما هو العادى وغير العادى فى المسرح .

الميكانيزم والمسرح

الى أى مدى يعبر المسرح التجريبى عن المجتمع الذى يخرج منه . . لتضييق مساحة السؤال وعلى سبيل المثال ، الى أى مدى يستفيد مسرح القرن العشرين من ميكانيزم المسرح ، وهل يعوق التطور التكنولوجى المستخدم فى المسرح الابداع فى حركة المسرح التجريبى أم تضيف اليه ؟

ان التطور التكنولوجى يمكن أن يعوق حركة الابداع المسرحى فى بعض الاحيان ولكنه مفيد فى نفس الوقت فى تشغيل المسرح الحديث . فلقد استفاد بيسكاتور من التقدم العلمى فى تحريك المسرح الذى أسسه فى برلين . ولقد بنى له « جوربيوس »

هذا الميكانيزم معتمدا على آلة فى تحريك خشبة المسرح . وقد عمل بيتر شتاين على نظام الميكانيزم هذا فى نفس المسرح ببرلين ، وقد وصف لى هذا المسرح بأنه مصنع وليس مسرحاً . من رأيى أنه أولا يجب على الفنان أن يكون حريصاً فى استخدامه لميكانيزم المسرح حتى لا يتحول ما يقدمه الى شىء بارد ، ثانيا لا مانع فى استخدام الفنان للتطور التكنولوجى على خشبة المسرح على الا يعوق ذلك ابداعه الفنى ، ثالثا يمكن للفنان بالاضاءه أن يحقق الكثير على خشبة المسرح . اننا لا يمكن أن نتخيل مسرحنا بغير إديسون . لقد غير ظهور الاضاءه الكثير فى المسرح ، فبالاضاءه يستطيع الفنان أن يقدم عملا فنيا على خشبة مسرح فارغة ، ويمكن تطبيق ذلك بنجاح على الاعمال الشكسبيرية مثلا .

جروتوفكس

هل لرحيل جروتوفسكى الى كاليفورنيا علاقة بموقف الحكومة فى بولندا تجاه موقفه الفنى أو بموقفه تجاه الحكومة ؟

لاأستطيع أن أعطى لك إجابة محددة ومباشرة على هذا السؤال . لقد أسس جروتوفسكى مسرحية عام ١٩٥٦ وسمى المسرح آنذاك بمسرح الثلاثة عشر نضد (صف) ، وعندما رحل جروتوفسكى حينئذ قلت عروض المسرح شيئا فشيئا . وكان آخر عمل قدمه هو « أبوكاليبوسيس » على ما أعتقد فى عام ١٩٦٩ .

أعتقد أن جروتوفسكى قدم تجارب مثيرة ، ليس فى مجال الجماليات المسرحية ولكن فى مجال التمثيل والممثلين . لقد أراد أولا أن يطور منهج ستانلافسكى وكأنه بالفعل . وقد أراد ثانيا أن يوجد لغة جديدة فى العلاقة بين الممثل والجمهور . فما كان يهمه هو كيف يمكن للانسان (كممثل وكمتفرج) أن يلتقى ويتفاهم مع الآخر . وذات مرة أدرك جروتوفسكى أن المسرح بهذا المعنى هو وسيلة للاتصال بين الانسان والآخرين ووسيلة لتفهم المرء لنفسه . ولكن من رأيى أن المرء يستطيع أن يجد وسيلة للاتصال بين البشر ولتفهم المرء نفسه بغير المسرح . وكل الذين تتلمذوا على يدى جروتوفسكى يعملون الآن فى بلاد مختلفة من العالم ، ايطاليا ، امريكا ، فرنسا ، انجلترا . . الخ . وللأسف قد تحول هؤلاء التلامذه الى تجار فى جميع انحاء العالم باسم جروتوفسكى .

حين بدأت حالة الحرب لدينا فى ١٣ ديسمبر من عام ١٩٨١ كان على جروتوفسكى أن يبقى فى بولندا أو يرحل الى مكان آخر من العالم ، وقد كان جروتوفسكى عضوا فى الحزب كما كان يرحل كثيرا الى أماكن مختلفة من العالم .

أعتقد أن جروتوفسكى يعمل حاليا فى كاليفورنيا ، فقد وفرت له الجامعة مكانا يقيم فيه تجاربه مع الشباب الجامعى هناك كما قال لى مارتن أسلن والذى يلتقى به بين الحين والآخر فى كاليفورنيا حيث يعمل استاذا للدراما هناك ودراماتورج فى المسرح السحرى بسان فرانسيسكو .

لقد إلتقيت بمارتن أسلن ذات مرة ومنذ عدة سنوات فى مهرجان سالزبورج المسرحى ، انه موسوعة فى مجال المسرح وحقا انه أرسطو هذا العصر (. . .) .

لنعد الى الحديث عن جروتوفسكى .

نعم . . ان جروتوفسكى يعمل حاليا فى كاليفورنيا ولكن لم يعد أحد يسمع عنه شيئا . انه يقيم تجاربه فى السر والخفاء . لم يعد يكتب أحد عما يفعله ولا ندرى ما يدور هناك . أعتقد أن جروتوفسكى ما يزال يملك الامكانية فى العطاء والتجديد ولكن لابد أن أقول لك شيئا عنه . إلا أن جروتوفسكى مريض جدا وأعتقد أن مرضه يتعلق بالدم . فهو يغيره مرة أو مرتين فى العام لكى يستمر فى الحياة ولا يعرف أحد الى أى مدى يمكن أن يستمر هذا . تعرف . حينما يمرض كلب حينئذ لا يظهر مرضه للآخرين وانما يختبىء تحت السرير ، جروتوفسكى يعرف جيدا أن المرء لا يستطيع أن يكرر نفسه حتى النهاية .

وهل يكرر جروتوفسكى نفسه الآن ؟

لا أدرى . ربما .

لماذا يعمل جروتوفسكى على وجه الاطلاق خارج بولندا ؟

إن هذا شىء طبيعى . من المؤكد أنه ليس ضد وطنه وليس غاضبا عليه .

ما هو موقفك النقدى من جروتوفسكى ؟

لقد حاولت ذات مرة استخدام جماليات جروتوفسكى فى المسرح ولكن لم تعجبنى النتيجة . والآن لا أوافق على جمالياته فى المسرح . أما فيما يتعلق بالجانب الفنى كان عمله فى المسرح أى فيما قدمه للممثل والتمثيل فلا يمكن للمرء إلا أن يعجب به ويقدر ما أضافه لتطوير إمكانيات الممثل فى جميع أنحاء العالم .

لماذا لا توافق على ما قدمه جروتوفسكى من جماليات فى المسرح وتقدر ما أضافه فى مجال التمثيل والممثلين ؟ وهل تفضل جمالياته عما قدمه فى مجال التمثيل ؟

إن المنهج الذى قدمه جروتوفسكى فى مجال التمثيل عظيم بالرغم من رأيى الشخصى فى أن موقفه يتلخص فى أنه أراد أن يغير العلاقة التى كانت قائمة بين الممثل والجمهور . فالمسرح فى حد ذاته لم يكن مهما على الاطلاق بالنسبة لجروتوفسكى فى أحد مراحله .

ما كان يعنيه ويهتم به هو العلاقة بين الناس بعضهم البعض فى مختلف الحضارات . العلاقة بين اناس الحضارات الشرقية الغربية . لقد جمع جروتوفسكى هذا كله فى طبق واحد . ولكن ماذا نتج عن ذلك ، لا أدرى .

هل تطلب جروتوفسكى مواصفات محددة للممثل فى مراحله المختلفة ؟

لقد تطلب جروتوفسكى من الممثل تدريبا قاسيا . فى البداية كانت ترجع فكرة تأسيس المسرح الى « لودفيج فلاشلن » ، وقد كان فلاشلن صديقا لجروتوفسكى حيث أقترح عليه أن يؤسسا مسرحا استعراضيا ، كباريه سياسى . وقد تطورت هذه الفكرة فيما بعد الى شىء مختلف . بحث جروتوفسكى عن ممثلين وكان يسعى لتطوير امكانياتهم عبر التدريب الشاق والممثل لديه ، كما يعنى مايير هولد ، يجب أن يكون كالالة الموسيقية . بيانو وفى نفس الوقت عازف . فالالة هى جسد الممثل ، وصوته هو الصوت الداخلى المختبىء فى هذا الجسد . لقد قال لى جروتوفسكى ذات مرة أن أسوأ شىء فى ممثلينا أنهم يعانون من التعاسة ، فهم يفقدون كل شىء . ان على الممثل أن يحتفظ بطاقته هذه ولا يجب أن يبددها فى شرب الفودكا والنحيب عليه أن يستعيد هذه الطاقة ثانية على خشبة المسرح .

اعتقد أن جروتوفسكى لم يهتم بمواصفات معينة فى الممثل ، بموديل معين ، فقد كان ينصب اهتمامه على الانسان العادى ، على الانسان الذى يمكنه أن يخرج كل ما يختزنه فى داخله دون أى عائق ومن خلال التدريب القاسى . هذا هو كل شىء .

فيدكاتس واكتشاف العالم الجديد

لنترك الحديث عن المسرح التجريبى فى مجال الاخراج والتمثيل لدى جروتوفسكى ولننتقل الى مجال أوسع بالحديث عن الكاتب الرسام والفيلسوف البولندى « ستانيسلاف فيدكاتس » الذى اكتشفه العالم مؤخرا واصبح حديث التجريبيين سواء فى الادب أو فى فن التصوير ، ما هو الدور الحقيقى الذى لعبه فيدكاتس فى مجال الادب والفنون لديكم ؟

حينما كان فيدكاتس يقدم انتاجه الادبى والفنى انما كان يقابل بهجوم شديد وكان يعتبره كثير من النقاد مجنونا . لقد كتب مسرحيات بطريقة مختلفة عما كان يكتب انذاك . لقد كان فيد كاتس فى مقدمة الطليعيين انذاك بل واليوم بعد موته فيما يقرب من خمسين عاما .

والطليعة لفظ يستخدم فى الجيش « الفرق الطليعية » ، وهى الفرق التى تتقدم الجيش فى المعركة . والفرق الطليعية هى أكثر الفرق تحملا للخطورة من بقية أجزاء الجيش ، وهم يمهدون الطريق فى المقدمة للآخرين بالتطهير أو بزرع القنابل للعدو . . . الخ . وينتهى دور الفرق الطليعية باكتشاف الطريق الصحيح لبقية الجيش .

وقد مهد فيد كاتس الطريق للحركات التجريبية فى بولندا وفى كثير من البلدان التى اكتشفت قيمته الآن كما ينظر له اليوم كمثل أو كموديل فى مجال التجريب الفنى سواء فى المسرح أو فى التصوير .

كيف ؟ ؟

لقد انتحر فيدكاتس عام ١٩٣٩ ولكنه لم يعش نجاحه فى محيط الفن . لقد كان شخصية ذات تأثير قوى ليس فى مجال المسرح فقط ولكن فى المجال الحضارى والثقافى الاوروبى . لقد أراد أن يقدم شيئا جديدا فى الفن ، فى المجتمع ، فى مجال التصوير والفلسفة لقد اكتشفت اهميته مؤخرا . لقد انتحر فيدكاتس فى نهاية ثلاثينيات هذا القرن وهو بذلك قد عاش الحركات الطليعية التى تولدت فى بداية هذا القرن كالوحشية والمستقبلية ، التكعيبية والدادية ، التعبيرية والسريالية وغيرهما .

هل كان ينتمى فيدكاتس لبعض هذه الحركات . هل تأثر بها أو أثر فيهما والى أى مدى ؟

لقد قرأ فيدكاتس مسرحية أوبو ملكا لألفريد جارى وقدرها جيدا اذا كانت هناك علاقة تجمعهما : لا أدرى ، لقد كان فيدكاتس يعيش دائما فى بولندا ، وكانت له علاقة بالصوريين أو الشكليين ، وكان الشكليون يهتمون فقط بالصيغة الفنية أو الشكل ، حيث لابد أن يكون هناك خلاف بين الصيغة الفنية وصيغة الحياة نفسها . لقد كان وحيدا وسار فى طريقه وحيدا . ولقد تعرف على كثيرين من معاصريه فى مجال الفنون والاداب المختلفة ولكنه لم يكن موافقا على ما كان يقدم وما كان يدور فى مجال الحياة الفنية والادبية خاصة فى مجال المسرح انذاك . واعتقد أنه لم يكن على صلة بأحد فى الحركات التجريبية الاخرى .

ألا توجد عناصر مشتركة بينه وبين الحركات الاخرى ؟

بالطبع توجد أشياء مشتركة . تشابه . مثلا يوجد تشابه بين صيغ فيدكاتس وجارى وارتو أيضا ، رغم أنه لم يعرفه . فلم يكن أرتو فى ذلك الوقت معروفا خارج فرنسا .

دور المسرح التجريبى فى المجتمع

ما هى الامكانية الفعلية والفاعلة للتجريب فى مجتمعنا اليوم ؟

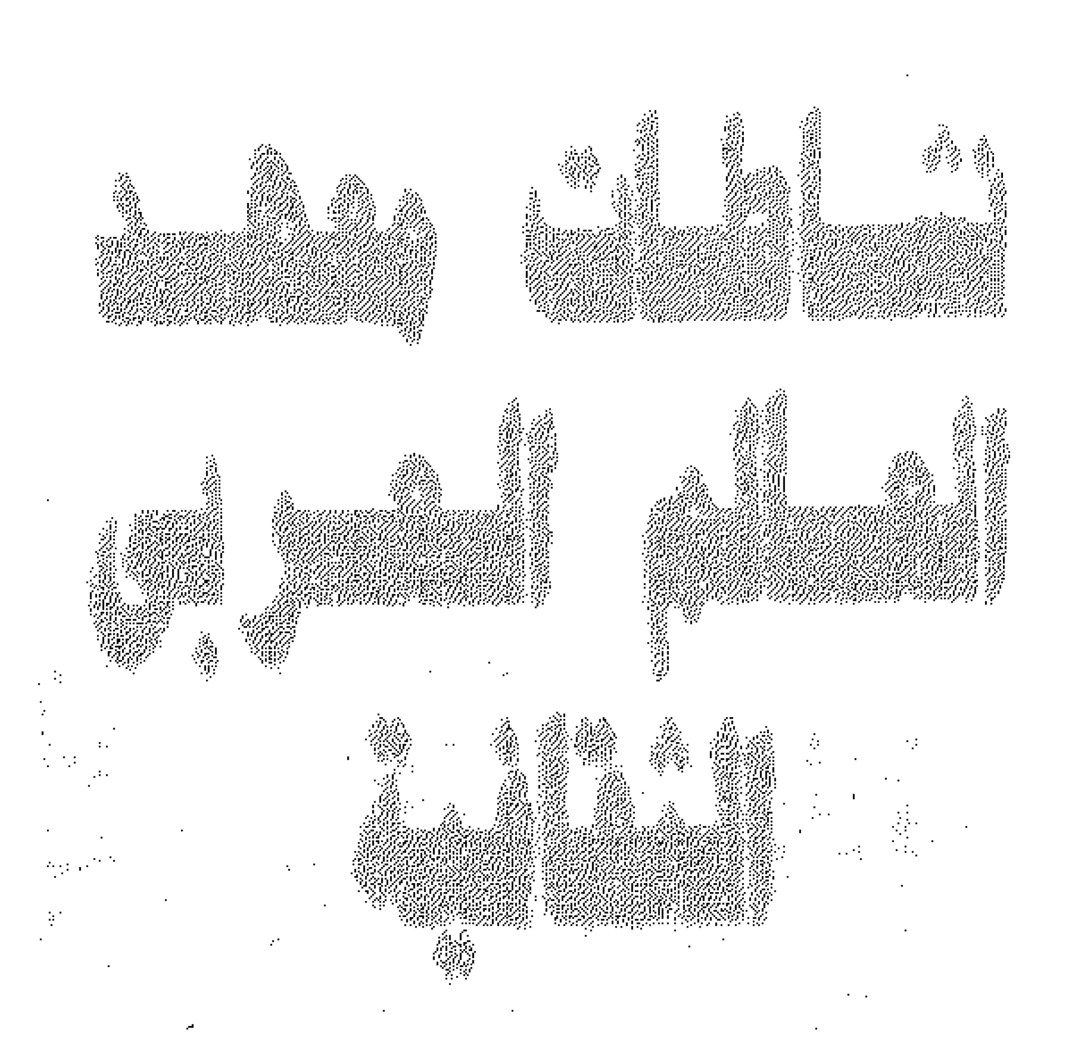
ان الفن الذى لا يبحث عن صيغ عصرية يموت . ان المسرح الذى لا يشغل نفسه بقضايا عصره يموت وينحل . لا أقصد بذلك البحث الميكانيكى فى حد ذاته ولكن البحث الذى يسعى الى أهداف انسانية . فالتجريب شىء دائم من قبل الفنانين الذين لا يوافقون على ما يقدم . ورأيى الخاص أنه ليس من المعقول ممارسة التجريب فى مسرح مثل البورج بفيينا أو الكوميدى فرانسيز بباريس . لابد أن يقدم التجريب فى مسرح صغير وأمام جمهور محدود ، وبدون مسرح تجريبى وبدون بحث دائم فى مجال الفنون يتحول الفن الى شىء غير معقول بل ومستحيل .

لقد كان بيكاسو ذات يوم طليعيا ، ولكنه الآن يدخل فى عداد الكلاسيكيين ، وبهذا المعنى لا توجد وسائل تعبير طليعية مطلقة

ان الطليعية أو التجريب هى هذا الشىء النادر الذى يقف فى مواجهة ما يوجد ولا تتوقف هذه الحركات طالما توجد حياة ، ولهذا حينما يتقادم على هذه الحركات الزمن وتصبح ملكة أى فى عداد الماضى حينئذ تصبح حركات كلاسيكية ، وبذلك لا يمكن أن يكون المرء دائما طليعيا أو تجريبيا وفى نفس الوقت لا تتوقف الحياة عن تولداتها الطليعية ◆



● رسالة باريس



هدى المزين

بدأ معهد العالم العربى يستقطب جمهوره العريض من الفرنسيين والعرب منذ افتتاحه فى شهر ديسمبر الماضى . حيث يؤمه يومياً مئات الزوار يتوزعون على طوابقه العشرة والتى خصص فيها الطابق التاسع لمطعم أنيق وكافتيريا تطل على نهر السين ومعالم باريس العريقة .

ويبدو أن عام ١٩٨٨ سيكون حافلاً بالنشاطات الثقافية . ففى لقائنا مع السيد بدر الدين عرودكى مدير العلاقات الثقافية فى معهد العالم العربى تحدث عن أنشطة المعهد قبل الإفتتاح عندما كان يقيم نشاطاته فى مبناه القديم القريب من المكتبة الوطنية الفرنسية أو يتوزع ببرامجه خارج اطار مبناه إلى مراكز ثقافية وفنية متنوعة .

يحدثنا الاستاذ بدر الدين عرودكى عن نشاطات المعهد السابقة قائلا : فى الماضى كانت نشاطات المعهد متوقفة . أو منحصرة فى التعاون مع عدد كبير من المراكز والمؤسسات الثقافية فى فرنسا للتعريف بجوانب مختلفة من الحضارة العربية من خلال المعارض الجوالة أو المتظاهرات الثقافية التى كانت تنظم حول موضوعات مختلفة كلقاء الشعراء الفنانين التشيكليين العرب أو الفرنسيين والذين تم فى (غرونوبل عام ١٩٨٦) أو أيام الموسيقى العربية التى نظمت على مسرح الاماندية على دفعتين . . قسم موسيقى المشرق العربى شاركت فيها مصر وسوريا والعراق ولبنان وقسم موسيقى المغرب العربى شاركت فيها دول المغرب العربى (تونس ، الجزائر المغرب) دامت كل منها خمسة عشرة يوما . هذا بالاضافة الى التعاون مع دور النشر الفرنسية للتعريف بالادب والفكر العربين من خلال المساعدة على نشر ابحاث قام بها فرنسيون وعرب . او على نشر سلسلة ادبية تحت عنوان (الأداب العربية) تضم نخبة من الاعمال الادبية الروائية والقصصية والتى سيتم نشرها بالتعاون مع دار لاتيس . وصدر منها حتى الآن تسعة عناوين فترجمنا على سبيل المثال ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين . وقصر الشوق) وسيتم خلال عام نشر الجزء الثالث وهو (السكرية)

يوسف إدريس



كما نشرنا كتابا فترجمنا لفؤاد التكرلى من العراق بعنوان (الرجع البعيد) وأيضاً رواية حنان الشيخ اللبنانية (حكاية زهرة)

وأيضاً ترجمنا رواية (الحرام) ليوسف ادريس ورواية (دوائر عدم الامكان للروائى المصرى مجيد طوبيا وقناديل اشبيلية وهى مجموعة مقصية للكاتب السورى عبد السلام العجيلى .

ومن فلسطين ترجمنا رواية اميل حبيبى ابو سعيد النحس المتشائل التى تم نشرها ضمن اهم سلسلة ادبية لدى منشورات غاليمار وعنوانها سلسلة (فى العالم كله)

اما على صعيد السينما فقد اسهم المعهد فى مهرجان الفيلم العربى منذ انشائه قبل خمس سنوات . وحتى الآن سواء على الصعيد المادى او التنظيمى والذى بادرت الى انشائه جمعية الفيلم العربى فى باريس برئاسة السيد غسان عبد الخالق وبالتعاون مع الفنانة السينمائية المصرية ماجدة واصف والناقدة الفرنسية كاترين ارنو وغيرهم

س : الآن بعد افتتاح مبنى المعهد بقاعاته وصالاته العديدة التى يمكن ان تستقطب كافة الانشطة الثقافية . ماهى برامجكم الجديدة التى بدأتم بها بعد الافتتاح والتى ستستمر فى عام ١٩٨٨ - وينتظر منها الكثير . كما يتوقع الجمهور العريض من المثقفين العرب والاجانب ؟

ج : بعد ان أنجزنا مهرجانات تدشين معهد العالم العربى . وبعد ان افتتح ابوابه للجمهور . هناك ما يعتبر النشاط الدائم لهذا المعهد على صعيد المعارض الدائمة الموجودة فى المتحف وفى قاعه السمعيات والبصريات ، غير ان هناك معارض مؤقته كالمعرض المقام حول مدينه صنعاء (جولة فى مدينة عربيه) او المعرض الذى يضم اجمل المخطوطات للقرآن الكريم الموجودة فى المكتبية الوطنية فى باريس اما النشاطات التى سيعتادها الجمهور فتتوزع على اربعة مجالات :

اولا : السينما حيث قمنا ببرمجة على قاعدتين : برمجة (تيمانية) حيث تعرض عدة افلام عربية واجنبية تعالج مواضيع محددة . وقد بدأ هذا النشاط فى ٩ يناير بتيمة (الشرق الأساطير والواقع) اما القاعدة الثانية فهى التعريف بالسينما العربية للجمهور الفرنسى الواسع وبدأنا بسلسله من الأفلام تحت عنوان نظرة الى السينما التونسية . هاتان البرمجتان سوف تتوازى بين وقت وآخر مع تكريم كبار السينمائيين العرب م مخرجين وممثلين ومصورين ومنتجين . وخلال الاشهر الثلاثة الاولى من هذا العام سوف يتم تكريم الممثل عمر الشريف من خلال عرض اهم افلامه التى مثل فيها سواء فى مصر او اوربا أو أمريكا . نذكر منها على سبيل المثال (صراع فى الوادى) ليوسف شاهين (فى بيتنا رجل) لهنرى بركات (الفرسان) لفرانكهايم (حجا البسيط) للفرنسى جاك براتيبيه . وان برمجة هذه المواضيع السينمائية والحلقات كما يقول (عرودكى) تسعى الى تحقيق هدفين : تعريف افضل بالسينما العربية من خلال تكريم هذا الممثل او ذاك المخرج والكشف عن الانتاجات السينمائية العربية الجديدة . بالاضافة الى اثارة النقاش حول القضايا التى تطرحها هذه الافلام والعلاقة بين الشرق والغرب فيما يختص بفن السينما

كما ان هناك حلقه خاصة لتكريم الممثلة والمنتجة السينمائية المصرية مارى كوينى وحلقه اخرى بعنوان (المخرجات العربيات) ستعرض فيها افلام جوزلين صعب اللبنانيه والجزائرية اسيا جبار ورندة شهال ونادية حمزه .

كل هذا البرنامج السينمائى الطموح يريد ان يحقق فيه المعهد خلال قاعات العروض الى ارضية حقيقية للتواصل بين سينماتنا والجمهور الفرنسى والعربى المتواجد فى باريس ويشرف على هذا البرنامج الناقدة الفرنسية كاترين آرنو مع مشاركة لنقاد عرب وفرنسيين فى ادراة المناقشات .

ويضيف السيد بدر الدين عرودكى بأنه على صعيد الموسيقى هناك سلسلتان من الحفلات الموسيقية الاولى ستتناول الموسيقى


حنان الشيخ

العربية من التقليد الى الحداثة وثانيهما تقديم الموسيقى الغربية الكلاسيكية من خلال عازفين عرب اذكر منهم عبد الرحمن الباث ونجمى السكرى .

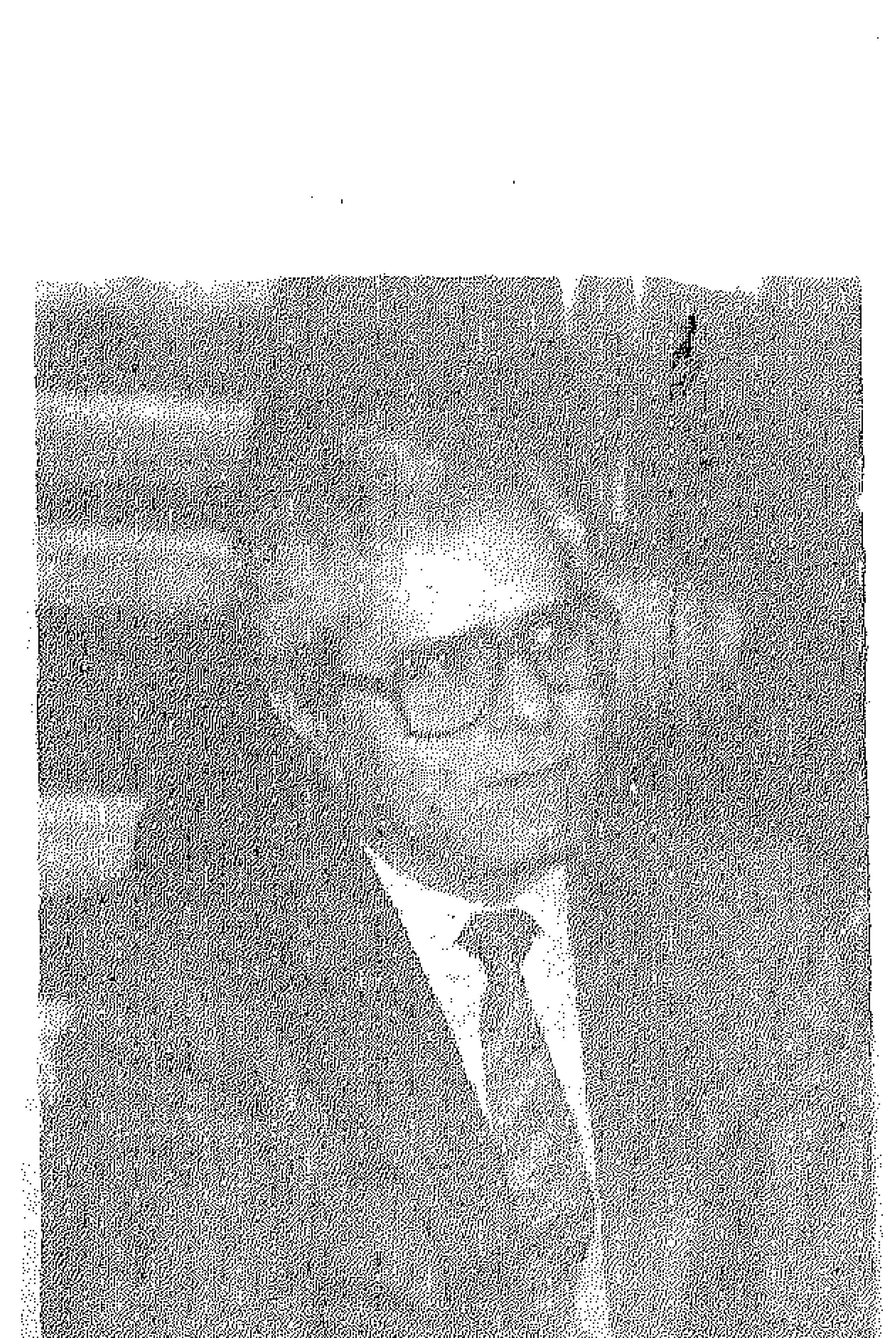
ثانيا ندوات أدبية وثقافية

على صعيد الندوات هناك ندوة بين ١٨ ــ ٢٠ يناير سوف يشارك فيها حوالى ٣٠٠ مفكر ومربي وصحفي وتدور حول (مكانه العالم العربي فى الحياة الثقافية والعقلية فى فرنسا) اما الندوة التى ستليها فستقام فى شهر فبراير فى السادس عشر والسابع عشر بعنوان (البحر المتوسط (الثقافة ــ والاتصال) وفى شهر مارس ستقام ندوة (حول الابداع الروائى اليوم) يشارك فيها حوالى اربعون روائيا من العالم العربي وفرنسا تستمر ثلاثة ايام وستصدر مجلة (ما غازين ليتريـر) (مجلة الاداب) الفرنسية بهذه المناسبة عددا خاصا . عن الادب العربي المعاصر . كما ستقوم اذاعة فرنسا الثقافية **بتغطية** واسعة لمجريات هذه الندوة وتفاصيلها . اما الوجوه الادبية التى تستدعى اليها من مصر جمال الغيطانى وبهاء طاهر . ادوار خراط كما دعى الروائى نجيب محفوظ لكنه اعتذر عن تلبية الدعوة لاسباب خاصة ومن الطرق دعى فؤاد التكرلى وجبرا ابراهيم جبرا ومحسن الموسوى ومن فلسطين اميل حبيبى ومن سوريا حنامينه وهانى الراهب وعبد السلام العجيلى ومن لبنان الياس خورى وسهيل ادريس ومن الجزائر الطاهر وطار ومن المغرب محمد برادة واحمد المدينى والطاهر بن جلوب ومن تونس عبد الوهاب المؤدب .

أما من الأدباء الفرنسيين فسيحضر هذه الندوة عدد كبير من الروائيين الفرنسيين (الان روب غرية ، فيليب سورلورس ، ادمون شارلورو ميشيل ديفى ، مارك روبير واكتور بيام كوتيى .

وعلى صعيد العروض الفنية سوف تقام ثلاثة **أمسيات** تكريماً للشاعر والشعر العربي من خلال اخراج مسرحى لمجموعة مختارة من نصوص شاعر معين وسيجرى اخراج نصوص الشاعر العراقى (عبد الوهاب البياتى) والمصرى (أحمد عبد المعطى حجازى) والسورى (أدونيس) .

أما الاخراج المسرحى فسيقدمه وليد عونى رجان لويس بورك وروناتا سكونت وسيؤدى العمل المسرحى ممثلون فرنسيون بحضور الشاعر نفسه .



بدر الدين عروكى

أما حول الترجمات الحالية التى يقوم بها المعهد :

فيجيب السيد عرودكى قائلاً .

نترجم حاليا رواية جبرا ابراهيم جبرا البحث عن وليد مسعود . والسكريه الجزء الثالث من ثلاثية نجيب محفوظ ورواية يوسف القعيد الحرب فى بر مصر) .

وحول سؤالنا عن مدى تعاون المعهد مع المؤسسات العربية والفرنسية فى فرنسا وخارجها فيجيب قائلاً .

نحن نتعاون مع طاقة المؤسسات الثقافية الموجودة فى العالم العربي سواء من أجل تبادل المعلومات أو تبادل الخدمات وغيرها .

وعلى سبيل المثال المركز القومى للسينما فى مصر ووزارات الثقافة العربية والمراكز الثقافية العربية المختلفة .

وبعد حوارنا مع السيد بدر الدين عرودكى مدير العلاقات الثقافية فى معهد العالم العربي .

نلقى نظرة على نشاطات المعهد خلال شهر يناير الحالى . فيجذب قاعة المعارض : معرض حروف وتقاسيم لوحات سعد عرابى

من ١٩ يناير : معرض فن زخرفة المحفوظات فى المغرب العربي من القرن الحادى عشر إلى القرن العشرين (مخطوطات المكتبة الحسنيه المغربية)

موسيقى المغنية المغربية سافو وغناوة مراكش

١٨ ـ ١٩ يناير ندوات : مكانة العالم العربي فى الحياة الثقافية فى فرنسا

١٩ يناير : تكريم الشعراء العرب عبد الوهاب البياتى .

سينما : تحت عنوان (الشرف واقع واساطير) ستقدم الافلام التالية ليالى عربية ، الحريم ، نداء الصحراء ، مغامرات حدجى باب وتحت عنوان التعريف بالسينما العربية سيبدأ من التاسع من يناير وحتى ٢٣ (نافذة على السينما التونسيه)

ستقدم فيها الافلام التالية : الهائمون ، سجنان . فى بلاد القرازانى .

أما النشاطات التى ستقام خارج المعهد وبالتعاون معه :

معهد العالم العربي والاحجار فى مدينة (ليون)

معرض الخط العربي فى العنواجى الباريسيه

العالم العربي لغة ، كتابة ، هندسة رجال ونساء كتاب الترياقى ، ومقامات الحريرى (نسخ للمخطوطات فى المكتبة الوطنية سيقام فى منطقة ماس خارج باريس .

معارض

عندما تدخل صالة (غاليرى لاب) فى منطقة الباستيل والتى تعرض عاده لكبار الفنانين التشلكيين الفرنسيين . ستجد نفسك كانما تحط فى الرجال فى مدينة عربية خارجه لتوها من عبق التاريخ واصالته .

كلمات حروف . شعر . مرايات كريمة فتوزع فى لوحات تشكيلية انجزت باسلوب حديث وبتقنية جديدة من نوعها للخط العربي .

فالخطاط العراقي حسن مسعود قدم خلال شهري ديسمبر ويناير معرضا في منطقة الباستيل التي تتوزع فيها عدة صالات للعروض إضافة إلى مبنى الاوبرا الجديد والصالات الموسيقية المعروفة . (٤٧) لوحة ضم معرض الفنان مسعود ولاقى الاعجاب والاقبال الشديد من الفرنسين الذين بهروا بجمال وروعة الخط العربي عندما تنسكب الحروف داخل اطار اللون والتشكيل ليأخذ ابعاد جمالية وهندسية في بعض الاحيان غنية بالفكرة والمضمون الذين توحي به الكلمة نفسها .

والخطاط حسن مسعود كان قد عمل منذ عام ١٩٦١ وحتى ١٩٦٩ خطاطا متخصصاً في هذه المهنة في بغداد وفي باريس حصل على دبلوم عال في الفنون الجميلة التشكيلية كما كونه من موسيقي وممثل مسرحي مجموعة اسمها (الخمسة) قدمت عدة حفلات ومعارض ومحاضرات في اماكن ثقافية مختلفة في باريس والمدن الفرنسية الاخرى .

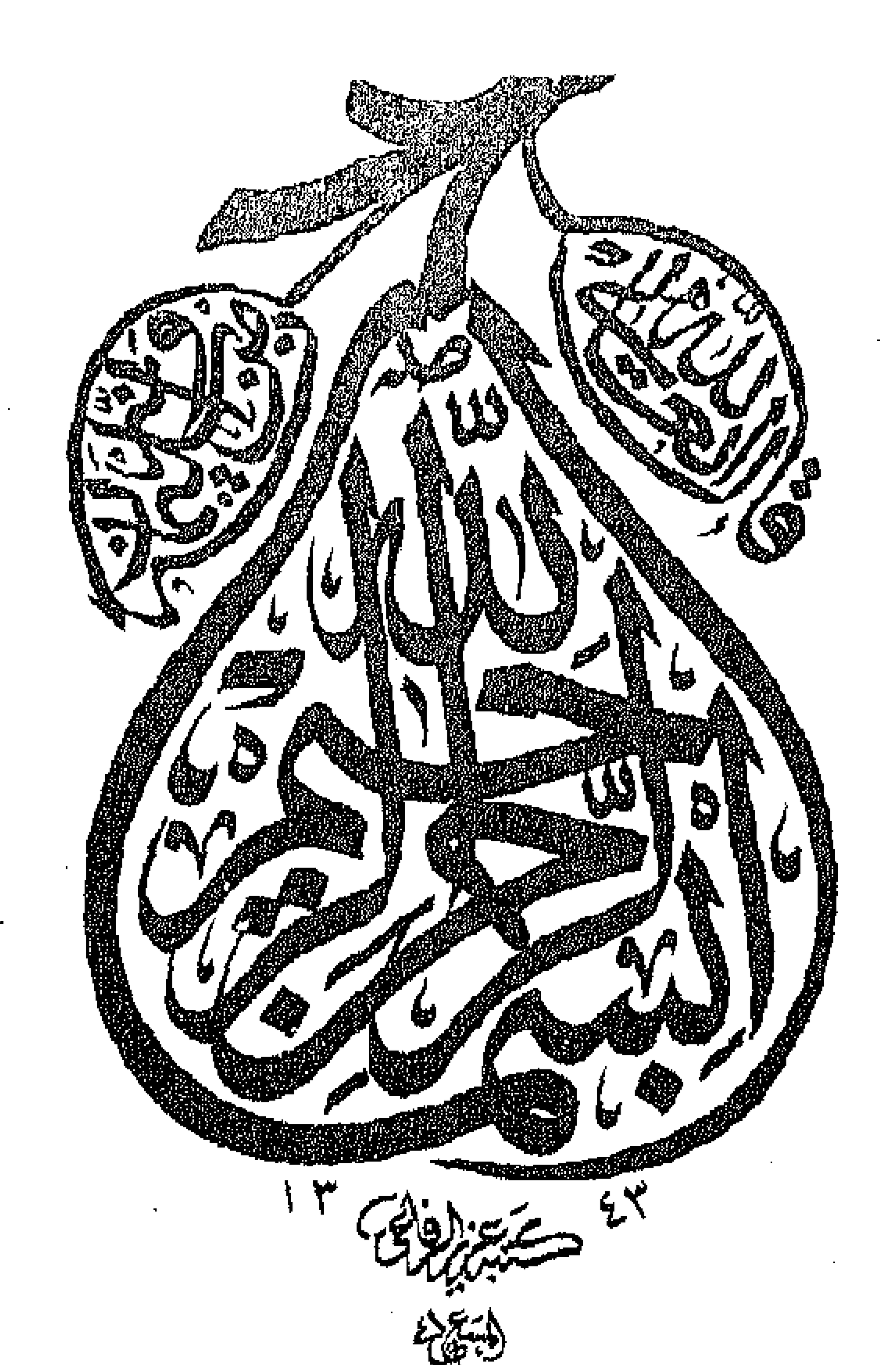
وقد قدم منذ حوالى ١٩٨٠ وحتى اليوم ثلاثين معرضا شخصياً نشرت له دار فلاماريون عام ١٩٨١ كتابا بعنوان الخط العربي وهو يتبادل في موضوعه الخطوط العربية القديمة بتحليل فني وجمالي واجتماعي .

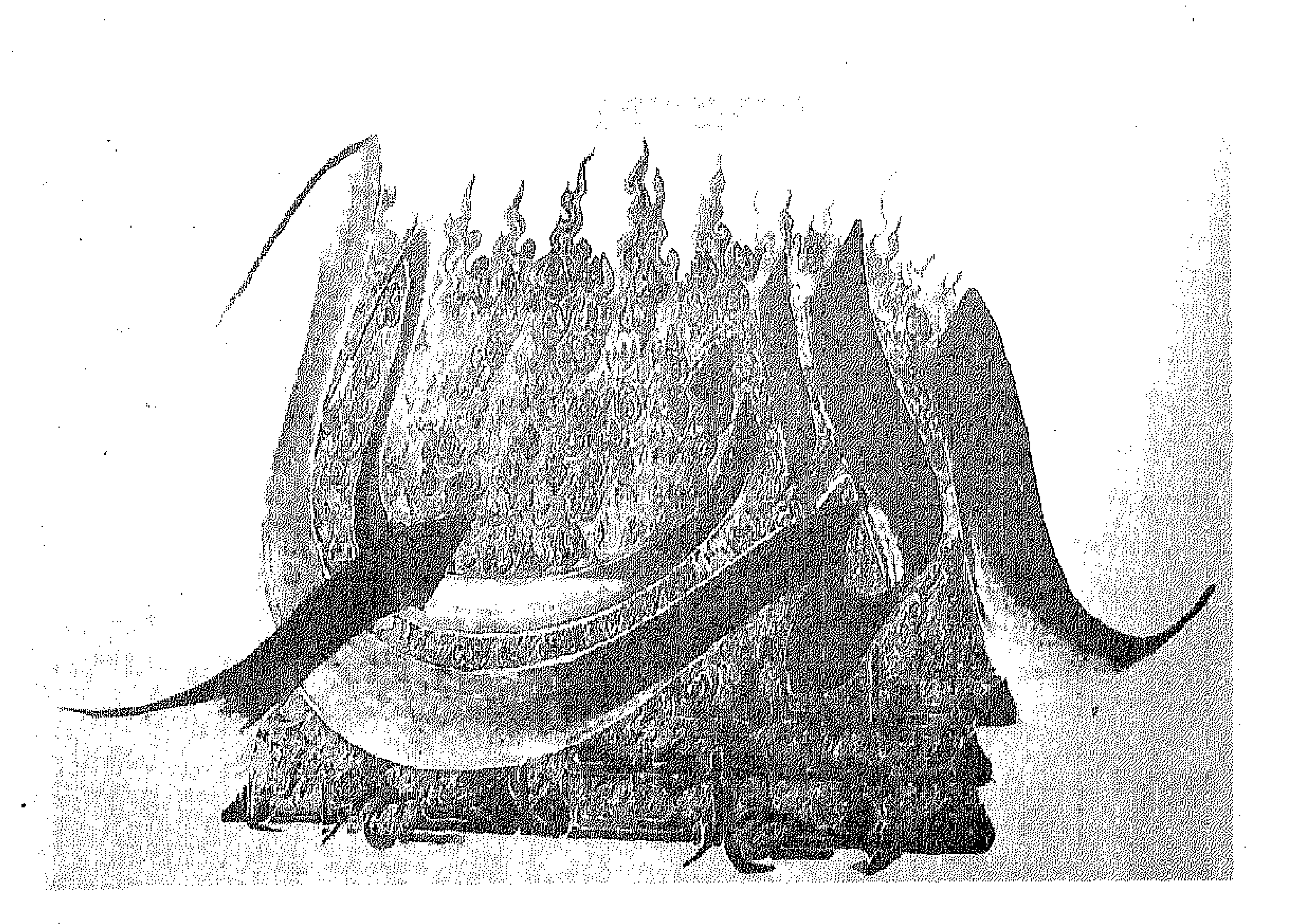
موسيقى

لقاء الشرق والغرب

بينما تشدو (سافو) المغنية المغربية المعروفة في صالة الاولمبياد وفي معهد العالم العربي . ينطلق نشاط موسيقى آخر تحت عنوان (ظلال واحتواء من المتوسط) فقد فتح مسرح (كافي دولادانس) اى بالعربية (مقهى الرقص) ابوابه لاستقبال الفنانين الموسيقين والمغنيين القادمين من موانئ المتوسط . . لتشتغل ساحة الباستيل المعروفه بحميمية وسخونة الصوت القادم عبر تلك البلاد الحارة بعطاءها الفني . بخصوصيتها الثقافية والفنية .

من مدريد واسكندرية دوسبليا ولبنان وسوريا وبرسكونه ونابولي واسطنبول والمغرب والجزائر . قدم الصوت الجميل العذب ليحقق نماذجامع الشرق والغرب في تجربة فنية جديدة من نوعها . لكنها واحدة من تجارب طليعية وتقدمية يقوم بها مسرح (كافي دولار دانس) الذى سبق ان قدم عدة تجارب فنية من هذا النوع مثل (رينات الدهرانيه) ومنذ الثاني عشر من شهر يناير ستبدأ الحفلات الفنية لتقدم جوليت نمريكو من فرنسا ، ايرين ياباى اليونان شاب نادر من الجزائر شربل الياسي من لبنان مصطفى اسكندراني الموسيقي المعروف الذى ادى اشهر كلاسيكيات الموسيقى العربية الاندلسية ومن مصر يشترك الفنان حسين المصرى الذى سبق أن قدم عروض موسيقية وعزف منفرد من تلحينه على خشبات باريس وفي راديو فرانس والتلفزيون الفرنسي **وسيشترك** معه موسيقى النيل التقليدين . ومن المغرب ستقدم فرقة ناس الغيوان اغانيها المعروفة للجمهور الفرنسي والعربي والتونسي محمد بحر والمغربي المهاجر سعيد المغربي كما سيشارك في التظاهرة هذه والتي ستستقر حتى نهاية الشهر الحالي يناير





موسيقيين من البانيا وأسيني أصفر من تركيا ماريا دبل ماربونيه وجماعة طانتو دى بوبولار من ايطاليا .

كما نشرت له نفس الدار عام ١٩٨٦ كتاباً بعنوان (حسن مسعود الخطاط) يضم ١٩٠ عملا خطياً له .

وفي عام ١٩٨٧ نشر مع زوجته في دار (هاشيت) الفرنسية كتابا اسمه (القصب) موجه للاطفال وهو قصة مبسطه عن الخط العربي وتقنياته .

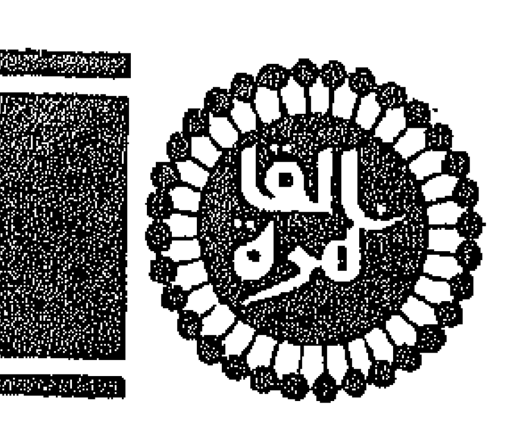
يعمل على اصدار بطاقات بريدية واعمال مطبوعة على الليتر ونحرافي تباع معظمها في المكتبات العربية ومكتبة معهد العالم العربي .

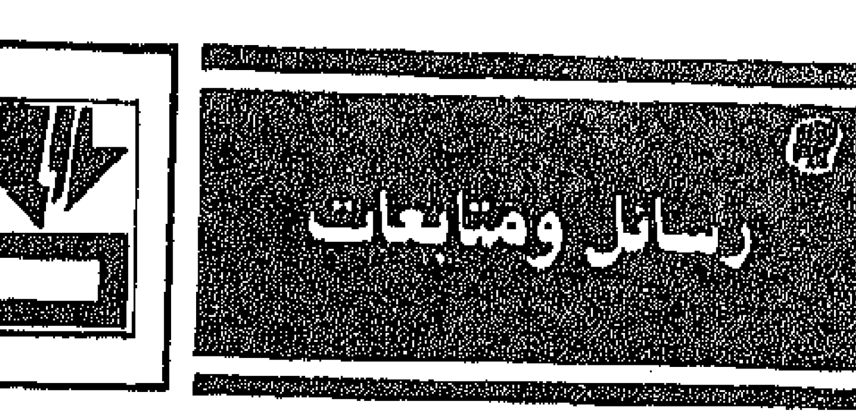
أما اسلوب الخطاط حسن مسعود فهو يستخدم في إنجاز لوحاته بان يكبر الخط أو الكلمه لتوحي بمضمونها من خلال عنف الحركه أو رقتها كما تلعب الالوان التي يستخدمها دورا كبيراً في الجانب التعبيري فعبارة النار يضفي عليها اللون الاحمر وعبارة البحر الازرق وفي اعماله الفنية نرى الامل أو الجانب المأساوي في اللحظات المعتمة القاسية .

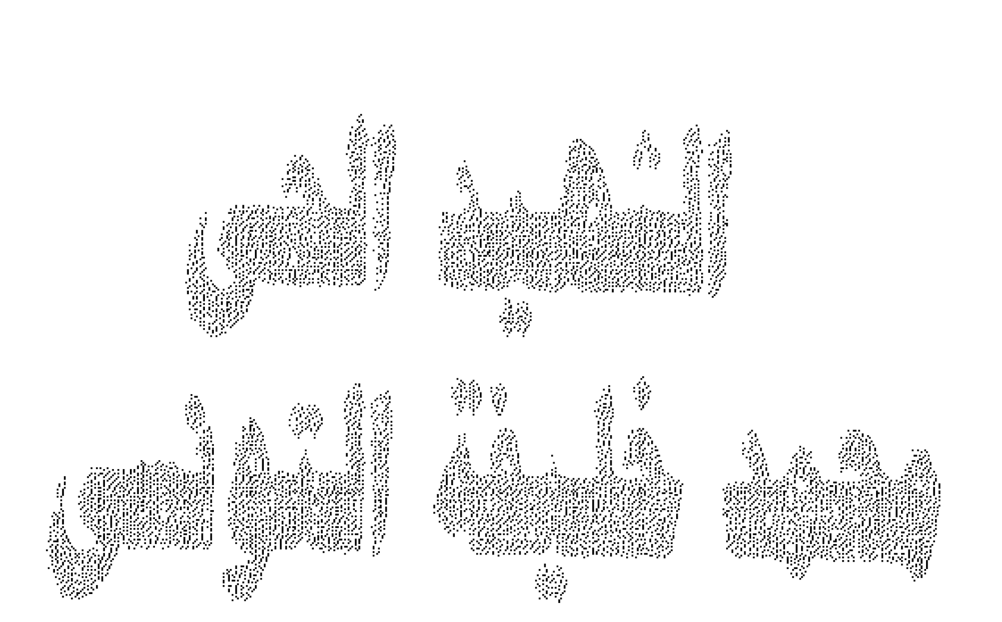
لوحاته تعكس ببساطة ظروف الحياة في العالم العربي واحاسيس الفنان نفسها تجاه ما يحيط به .

يقول حسن مسعود انه استفاد من أوربا كونه استقى من التجارب الفنية التشكيلية الفنية وأيضا العودة إلى التراث والبحث به .

ويلاحظ في اسلوبه تأثير الخط الصيني في حركة وانجاز الحرف فالكلمة عنده هي التي تشكل الشكل المعماري لكتله داخل لوحته ◆





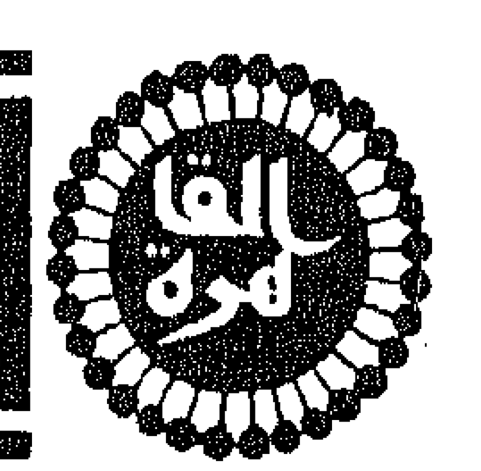


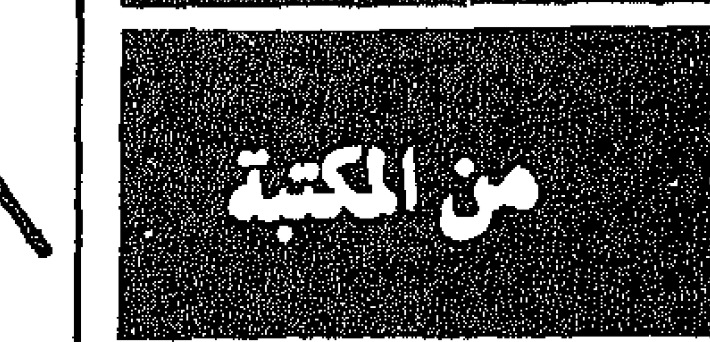
فى الحادى عشر من يناير هذا العام ، أعلنت الدوائر الثقافية أسفها لوفاة عالم جليل من علماء اللغة العربية وآدابها . أنه العالم والأديب والمفكر « محمد خليفة التونسى » صاحب أول ترجمة عربية لكتاب « بروتكولات حكماء صهيون » . ذلك الكتاب الذى يفضح أسس المؤامرة الصهيونية الاجرامية وتمكين اليهود من السيطرة على العالم قاطبة .

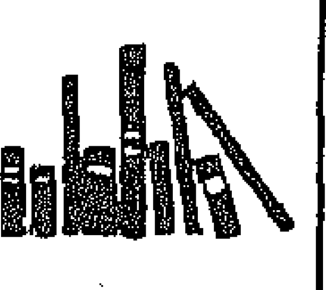
عصام عبد الله

ولد محمد خليفة التونسى فى قرية (تونس) من أعمال محافظة سوهاج فى صعيد مصر ، فى العاشر من سبتمبر عام ١٩١٥ . وتلقى تعليمه الأولى فى كتاب القرية ثم فى القسم الابتدائى فى معهد أسيوط الدينى ثم رحل إلى القاهرة عام ١٩٣٠ والتحق بتجهيزية دار العلوم ثم بكلية دار العلوم وتخرج فيها عام ١٩٣٩ حيث عمل بالتدريس فى مصر حتى عام ١٩٦٤ ، مدرساً ومدرساً أول بمراحل التعليم المختلفة . ثم ابتعث إلى العراق وزاول التدريس بها حتى عام ١٩٧٢ ثم رحل إلى الكويت مع الدكتور أحمد زكى ليعمل منذ ذلك التاريخ محرراً فى مجلة « العربى » حتى وافته المنية فى (٢١ من جمادى الأولى سنة ١٤٠٨ هـ الموافق ١١ يناير عام ١٩٨٨ م) . وقد خلف التونسى ـ رحمه الله ـ تراثاً أدبياً قيماً ، ففى مجال الإبداع الشعرى : ديوان « العواصف » من جزئين و« الرباعيات » و« الفيصليات » و« الأنوار المحمدية حول لواء النبى » (وهى ملحمة شعرية من ثلاثة آلاف بيت على وزن واحد مختلف القوافى) . أما مؤلفاته فهى : التسامح فى الإسلام » و« الخليل بن أحمد » و« بشار بن برد » و« تاريخ الزندقة فى الإسلام » و« فصول من النقد عند العقاد » و« العقاد . . دارسة وتحية » و« تأملات حرة فى الدين والفلسفة والأدب والحياة » و« قال الراوى » و« أسئلة وأجوبة خاطفة » و« كتب ومؤلفون » و« حول لواء العقاد » وأخيراً « أضواء على لغتنا السمحة » . كما ترجم التونسى : « الخطر اليهودى : بروتوكولات حكماء صهيون » و« ما أعتقد » لبرتراندرسل و« كنوز التلمود » . وللتونسى أيضاً ما لا يحصى من المقالات ؛ فقد بدأ يكتب وينشر فى الصحف والمجلات العربية منذ عام ١٩٤٢ . . فكتب فى (مصر الفتاة) و(الجهاد) و(الصرخة) و(الأساس) و(الضياء) فى مصر ، و(الجمهورة) فى العراق ، و(القبس) و(الرأى العام) فى الكويت . كما كتب فى مجلات (الرسالة) و(الثقافة) و(تراث الإنسانية و(الكتاب العربى) وأخيراً مجلة (العربى) بالكويت .

وتبقى أشهر أعمال التونسى ترجمته لبروتوكولات حكماء صهيون ، ذلك الكتاب الذى لا يزال لغزاً من الألغاز فى مجال البحث التاريخى وفى مجال النشر والمصادرة ، فقلما ظهر فى لغة من اللغات الا أن يعجل إليه النفاد ، ولا نعرف حتى الآن أن داراً مشهورة من دور النشر والتوزيع أقدمت على طبعه مع تكاثر الطلب عليه ، وكل ما وصل إلينا من طبعاته فهو صادر من المطابع الخاصة ولا تعمل لأرباح البيع والشراء . ومما يزيد من أهمية هذه الترجمة التى قام بها التونسى أنه قد شاع منذ ظهور البروتوكولات أنه ما من أحد ترجم هذا الكتاب أو عمل على اذاعته بأيه وسيلة الانتهت حياته بالاغتيال أو الموت الطبيعى ظاهراً ولكن فى ظروف تشكك فى وسيلته ، وأفزعت هذه الشائعة بعض الناس ومنعتهم ترجمته ، ومن ذلك أن جريدة « الأساس » احدى جرائدنا المصرية ـ تمكنت فى سنة ١٩٤٦ من الحصول على نسخة من البروتوكلات لقاء ثمانين جنيها ، ودفعت بالنسخة إلى الأستاذ « أنيس منصور » أحد المترجمين فيها ، فأحجم عن ترجمتها برهة ، بعد أن بلغته تلك الشائعة وسأل عن صحتها « العقاد » فلم يكذبها . وحين علم أنيس منصور أن التونسى مزمع أن ينشرها فى مجلة « الرسالة » على حلقات ، حذره من عواقب هذا الفعل ، فلما رأى إصراره لقبه بـ « الشهيد الحى » . ومما يذكر أيضا عن أمر هذا الكتاب أن مجلة « الرسالة » قد أوقفت نشر فصوله لأمر ما غير معلوم ، فتوجه التونسى به إلى جريدة « منبر الشرق » ونشره كاملا رغم التهديدات والبذاءات التى تعرض لها داخل مصر وخارجها ، فقد بدأت صحيفتان فرنسيتان يهوديتان هما : Actualitce, Lalanterne تصدران فى مصر ، تهاجمانه وتتهمه بتهم عدة ، لكنه لم يتبع هذه الحملة ولم يتزحزح عن موقفه قيد أنمله بل طبع البروتوكولات على نفقته الخاصة فى مطبعه الخانكى عام ١٩٥٩ . وقد صدر المترجم الفاضل لهذا الكتاب الجهنمى بمقدمة مستفيضة قال فيها عن سبب وضعه ان زعماء الصهيونيين « عقدوا ثلاثة وعشرين مؤتمراً منذ سنة ١٨٩٧ وكان آخرها المؤتمر الذى انعقد فى القدس لأول مرة فى ١٤ أغسطس سنة ١٩٥١ ، ليبحث فى الظاهر مسألة الهجرة إلى إسرائيل ومسألة حدودها ـ وكان الغرض من هذه المؤتمرات جميعاً دراسة الخطط التى تؤدى إلى تأسيس مملكة صهيون العالمية ، وكان أول مؤتمراتهم فى مدينة « بال » بسويسرا سنة ١٨٩٧ برئاسه زعيمهم « هرتزل » ، وقد إجتمع فيه نحو ثلثمائة من أعتى حكماء صهيون كانوا يمثلون خمسين جمعية يهودية ، وقرروا فيه خطتهم السرية لاستعباد العالم كله تحت تاج ملك من نسل داود وقد اجمل التونسى ما اشتملت عليه فصول الكتب من شرح الخطط المتفق عليها ، وهى تتلخص فى تدبير الوسائل للقبض على زمام السياسة العالمية من وراء القبض على زمام الصيرفة وفيها تفسير للمساعى التى انتهت بقبض الصيارفة الصهيونيين على زمام الدولار فى أمريكا ومن ورائها جميع الاقطار ، وتسير إلى جانب هذه المساعى الأخرى التى ترمى إلى السيطرة على المعسكر الآخر من الكتلة الشرقية ، وانتهت بتسليم ذلك المعسكر إلى أيدى أناس من الصهيونيين الذين بنوا بزوجات صهيونيات يعملن فى ميادين السياسة والاجتماع . وتتعدد وسائل الفتنة التى تمهد لقلب النظام العالمى وتهدده فى كيانة بإشاعة الفوضى والإباحية بين الشعوب وتسليط المذاهب الفاسدة والدعوات المنكرة على عقول أبنائه ، وتقويض كل دعامة من دعائم الدين أو الوطنية أو الخلق القويم . ذلك هو فحوى الكتاب الخطير « بروتوكولات حكماء صهيون » ، وجملة مقاصده ومراميه التى كشفت ترجمة التونسى عنها عام ١٩٤٧ أى قبل احتلال اليهود لفلسطين عام ١٩٤٨ ، فكانت أول ثورة ضد الصهيونية فى العالم العربى ، ومن أوائل الترجمات الهامة التى نبهت العرب إلى اليهود وخططهم الاجرامية فى النصف الأول من هذا القرن .







محمد ابو المعاطى ابو النجا
والوان من شخصياته

علاء الدين وحيد

ـ ١ ـ

بالرغم من أن الريف هو الذى يشكل غالبية الجماهير المصرية ، إلا أنه لا ينعكس بهذا القدر فى اهتمامات الأدباء والفنانين ومن ثم فى انتاجهم .. مع أن أكثر هؤلاء الأدباء والفنانين من أبناء الفلاحين . والسبب الأول هو « تفرنج » هؤلاء الأبناء الذين نزحوا من القرى والكفور والمدن الصغيرة إلى القاهرة ، وقطع أغلبهم العلاقات بينه وبين بيئته الأولى . وعندما يكتب بعضهم عن القرية ، يشعر القارىء بوضوح أن كاتبه يجتر ذكريات قديمة بعد بها العهد وكادت تدخل فى عالم الضباب . والبعض الآخر من هؤلاء الأدباء يكتب من عل ، وهى بالتأكيد نتيجة للعقد التى تفاعلت فى كيان سيادته ، بعد أن عرف الشهرة والمنصب الكبير والتكييف .. وهو الذى أمضى طفولته وصباه يسبح فى الطين ومياه الترعة ! . وتبقى قلة قليلة أصيلة هى التى تبقى على جذورها فى الأرض الخضراء ، ترعاها ولا تقطعها ، تتشرب دائماً من روحها بوجد ، تزور الأهل وترحب بمقدمهم ولا تتأفف من مجيئهم .. من هذه القلة .. محمد أبو المعطى ابو النجا ، الذى نعرض لأكثر من لون من شخصيات قصصه القصيرة .

ـ ٢ ـ

وأبو النجا فى سعيه الدائب إلى أعماق النفس والأشياء ، لا يكتفى بهذا الجهد .. بل يعمل على أن يجد القانون الذى يحكم حركة هذه الأعماق ، إلى حد تبديه فى بعض الأحيان كأنه يشكل « النظرية » الرياضية التى يجب ألا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها .. ولو أن الأمر بالطبع ليس كذلك ! ولذلك لأندهش أن نجد فى كتابات فناننا الرقيق ، كلمات تشير إلى الدوائر والمثلثات والمربعات والخطوط وغيرها ! .. التى لا تشكل معانيها العمود الفقرى فحسب ، بل تتدخل فى رؤية شخوصها للأشياء . فى قصة « مقهى الفردوس » يستشعر بطلها النظرة الثلجية المستديرة التى يرشقها به عدُوه ، كما كان وجود هذا العدو « يعطيه دائماً هذا الأحساس بأنه أمام دائرة لا يعرف متى تبدأ ومتى تنتهى » ! وفى قصة أخرى هى « السائل والمسئول » يقول أحد أبطالها .. « لماذا تسخرون من المعادلات الصعبة ! والحياة كلها معادلة صعبة ، يحدث الموت حين يعجز الجسد عن تحقيق التوزان فى داخله ، حين يفشل فى تحقيق معادلته الصعبة الخاصة به » .

وعلى أية حال ، فان وقع هذه المفارقة بين المزاجين الفنى والعلمى لا يلبث أن يزول أو يتجاهل ، لأن الحياة تضمها معاً .. فتكاملها هو الذى يعطى النبض المعاش ، ويصبح لهذا التخطيط معنى إذا عرضت قضية من ثناياه . فى قصة « الزيارة » ـ نعتمد فى هذه الدراسة على مجموعة « الوهم والحقيقة » غالباً ـ تكون عودة أمين إلى القرية للأخذ بيد أسرة صديقه القروى حسين الذى خف عقله ، مجابهة بين أشياء كثيرة ، عالم المدينة وعالم القرية ، المبادىء والتطبيق ، الفرجة والمعاناة ، الخيال والواقع . ومرة أخرة يلجأ أبو المعاطى أبو النجا إلى أسلوبه المختار ، الذى تكون الشخصية الأولى المستهدفة فيه هى التى تتناول بغير مباشرة وتجيء عادة بعد الخطوات الأولى ، مع أن الحديث منذ بداية السطور يشير ويسعى إليها . وهى شخصية عزيزة زوجة الصديق الذى جنّ وتشرّد فى طرقات القرية .

ففى عزيزة تكمن معان كثيرة ـ نكتفى ببعدها الواقعى وهو أكثر ثراء مما يمكن أن يستوعب من بعد رمزى ـ أهمها قسوة المعاناة اليومية التى ترتطم بها ، وهى بلا مال ولا أهل وتحتاج وهى أم لولد وبنت ، إلى ما تسد به الأفواه الجائعة بجانب تعرضها إلى الأكباد الغليظة والنفوس الأنانية والعقول المتحجرة .. هذه التى تشوه الحياة وتجعلها صعبة على زوجة نكبت فى رجلها ، وهى المرأة التى بلا حول ولا طول .

ومن المفارقات أن هذا المجتمع المدان ، لا يخجل .. فيتبجح ويدين هذه المرأة عندما حاصرها الجوع وظلم الأهل والعم يستغل الطفل فى عمله والطفلة فى خدمة بيته بلا مقابل .. ونسيت القرية مأساتها . وعندما أبعدت الطفلين عن شقيق أبيها والحقتهما بعمل يؤجران عليه ويجيئهم بلقمة العيش ، ثار العم الحنون ! وكذلك عندما لم يحن عليها إلا خارج على القانون ، فاستجابت إليه وهى الظمأى إلى لمسة أنسانية .. ثارت عليها القرية المنافقة ـ يناقش أبو النجا هذه القضية أيضاً فى عمل آخر هو « الأعرج » ـ التى تدوس بقدميها الحديديتين على العدل والصدق والحق مع رفعها لشعاراتها . فلم يعجب هذا المجتمع أن تجد المسكينة الأمن ، فيهاجمها ويلعنها وهو الأولى . وتكون قمة ادانته الببغاوية لها .. ان يتزلف كبار رجاله نجاة إلى عزيزة ، ويكتشفون ان لها حقاً فى ثراوتهم ، فيقدمون لها زكاة أموالهم ! . ولكننا ندرك أن هذا العمل ليس لوجه الله أو لحق الفقير وتعاطفاً مع آلام الغير .. بل هو لون من « الأتاوة » تقدم بأسلوب غير مباشر ، خوفاً من صديق عزيزة .. الفاتك قاطع الطريق !! .

ـ ٣ ـ

وهذا الأسلوب الذى يمكن أن نسميه أسلوب الاختفاء ، الذى يلجأ إليه أبو المعاطى ابو النجا ، وهو يتحدث من خلال شخصية أو شخصيات ـ عن شخصية أخرى هى الأولى ، يصلح تماما أيضا لاسترجاع الذكرى .. كما فعلت قصة « ذلك الشتاء » ، وهى تبتعث من الماضى السحيق .. الصبى الذى كانه بطل القصة ، التى تعالج لحظة انسانية شديدة العمق .. من هذه اللحظات النادرة التى نلتقى بها أحيانا على غير ارادة منا ومن حواسنا القاصرة ، التى لا قبل لها بفهم الكثير من لغات الكون والوجود . وساعدت الطبيعة فى جوها الشتائى الرمادى المقبض فى الريف .. التلميذ ابن السادسة عشرة المسافر فى سيارة قديمة مكتظة بالركاب فى طريقها إلى عاصمة الأقليم ، محملا « بزوادته » الأسبوعية ، من مشاعر لا هوية لها تهبط على النفس فتفجر فى الأغوار أحزانا لا نهائية تخاطب أشياء وراء الواقع تحيط بالروح ولكنها لا ترى بوضوح ، ومع ذلك فالأحساس بها قوى وعارم وقاس فى نفس الوقت .. وكأن الأرض تستعيد فى هذه اللحظة سلطتها على ابنها الانسان . ويكون الموت وذكره وتوقع حدوثه الفجائى عن طريق سقوط السيارة المحملة بأضعاف حمولتها فى الترعة المجاورة ، هو الباعث الذى يزيد الأحساس الغامض ثقلاً والحاحاً .

وكان الصبى وهو يدرك أن الطبيعة فى حالة أقرب إلى الجهر بمكنونها فى هذه اللحظات التى تبدو له نابضة بالتوتر الخفى ، يحاول عبثا التماس اللغة التى يخاطبها بها ولا تساعد فيها حواسه الخمس .. انه يفهمها ويستجيب بكليته لها ويقترب منها ويهفو إلى الأندماج فيها تماماً ، ولكن عجزه عن مخاطبتها وأشعارها أنه تلقى اشاراتها ، يشارك فى استلامه لريح الموت التى يظنها تأتى من بعيد ..

وسواء أكان وأصلاً أو غير واصل ، واعياً أو غير واع ، أتصل بجوهر الأشياء أو لم يفعل أو يستطع .. فان السيارة لم تغرق أو تصطدم بشجرة وواصلت رحلتها بسلام « ولفنى رعب مرح مستبد ، انه أنا ذلك الوجود القوى الذى لم يكن بمقدورى أن أبلغ مداه إلا من خلال لحظة يبلغ فيها كل شىء غايته » . وظل نبض هذه اللحظات باقياً فى أعماق صاحبها لا يتزحزح أو يخفت .

ولعل من أهم ما قدم قاصنا فى تصويره للشخصية ، إن جعل الألم جزءً من معاناة بطله لسيطرة الطبيعة .. وهو بهذا الشكل يتفق تماماً مع طبيعة « أبو النجا » ذاته . يشير أحد رواة قصصه إلى عاطفته وهى فى الواقع عاطفة فناننا نفسه ، فيقول « إنها تنطوى على الشفق والتأمل والحنين والخوف » . لم يكن فى السيارة الريفية موضعاً لقدم ، حقيقة لا مجازاً ، فكل مساحة أو حجم فيها غاص بالكتلة البشرية ، ولذا فقد تعرضت قدم صاحبنا لثقل جانب من هذه الكتلة .. « كانت آلام قدمى قد أصبحت جزءاً من ذلك الألم الشامل الذى بدأ حزنى يتحول إليه .. أجل فحين تتراكم الأحزان ، حين تجىء من هنا ومن هناك بأسرع ما تستطيع أن تراها أو تفكر فيها واحدة واحدة .. فأنها تصبح ألماً .. ألماً يوشك بدوره أن يصبح جزءاً منك ، مألوفاً وطبيعياً ، وكأنه لا سبيل هناك للتخلص منه ، وربما لا جدوى ولا ضرورة ، ألماً يريد أن يقنعك بنفسه وبوجوده وبطبيعته حتى لا تفكر مجرد تفكير فى ضرورة مقاومته .. ألماً تشعر إذا أردت أن تقاومه بأنك سوف تقاوم كل ذرة فى جسدك ونفسك لأنه يتخلل فى لحظات كل جزء منك ويسرى فيه مع الدم والأفكار والمشاعر » .

وتجربة ثانية فى داخل هذا الأطار المتصل بجوهر الوجود ، يكون بطلها شخصية أخرى لفناننا ، هو العريف أحمد المتخرج من قسم الفلسفة والمجند فى الجيش والذى يعيش التمزق بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ويقوم بدور بطولى فى أحدى المناورات العسكرية . يقول أحمد وهو ليس بعيدا فى تركيبه عن بطلنا الأول ..

« الحقيقة هى ما نفعله حين نواجه الموت » .

وإلى عالم الطفولة الممتزج بعالم الكبار فى اهاب الشخصية الواحدة ، الذى تقدمه الذكرى وابتعاث اللحظات القديمة .. يهفو أبو المعاطى أبو النجا وتحوم مشاعره . ويلاحظ القارىء أن أكثر قصصه التى تتناول هذا الجانب ، تنجذب إلى الطبيعة بالذات بشكل مميز . ولعل هذا يرجع إلى شيئين ، الأول نشأة فناننا فى القرية ، والثانى مزاجه التأملى . فى قصة « الزوال » يعالج أديبنا تجربتين فى حياة الصغير ، تلامزتا فى زمن متقارب التذجتا ساعة الخطر .. لأن جوهرهما واحد . فما يعرف طفلنا وهو بين جدران الكتاب ، معنى كلمة الزوال حتى أخذ به وتطلع إلى أن يجد نفسه بلا ظل على الأرض والشمس ساطعة وفى سمت الرأس ساعة الظهر ! كان يقف فى الشمس قبل انطباق الظل على الجسم بمدة حتى يقع

هذا الحدث .. وفى كل مرة كانت رأسه تسخن ويوشك على السقوط قبل أن تجىء هذه اللحظة تماماً ، ومع ذلك استمر فى مزاولة التجربة . وكان يفعل بأصرار لأنه وجد نفسه فيها ، ولعله وجد القدرة .

ولكن عندما تكرر ضعفه وأوقف هذه الهواية التى لم تجذب غيره ، لم يكن هذا يعنى أن عشقه لها قد تبدد .. بل أنه قد تضاعف .. فالعين بصيرة واليد قصيرة . والحرمان يزيد الهوى اشتعالاً .

وكانت الرغبة الأخرى التى يريد تحقيقها ، هى السباحة .. كان العوم يسحره تماما ، وحركة الجسم فى الماء فى ضرباته واندفاعه بين الأمواج تكاد تفقده الرشد ، ومع ذلك فلم يملك الإذعان .. لأن أوامر أمه ونواهيها كانت لها الغلبة . وفى يوم لم يستطع أن يقاوم ، وتحت تأثير الزملاء فى تعليمه السباحة ، قذف بنفسه فى الماء .. وكان سحر العوم كما بداله فى منتصف النهر وليس بالقرب من شاطئه الضحل . وغاص وبلغت قدمه القاع ، وفى محاولة الغريق الصعود إلى السطح .. أدرك أنه يواجه فى ساعة الموت هذه سراً من أسرار الوجود .. « ولم تكن هذه اللحظة تفقد شمولها الغريب إلا فى المرات التى أقفز فيها إلى سطح المياه لأبصر جزءاً صغيراً مما أراه حين أغوص ، لحظة واحدة رائعة ومخيفة كأنها لحظة الزوال ، ولكنها لم تهرب منى هذه المرة » !

ومع بشاعة التجربة التى واجهها الصغير والذى عرف فيها الموت ، فقد عرف فيها أيضاً الحقيقة ولذلك كانت هذه اللحظات على قسوتها ، عالماً يمده دائماً بالطمأنينة والمعرفة .. إذ أدرك بعض ما يحيط به من أسرار .. وهو أيضاً عشق الطبيعة فى قمته الخطرة .. الجميلة !

— ٤ —

لسنا فى حاجة مع الأصالة إلى أن يخدعنا أهل الثرثرة ، وندخل فى المتاهات التى يفرضها استعراض العضلات أو التقعر والتى يذكر فيها الشكل والمضمون والجديد والقديم والرجعى والتقدمى .. لتفوت علينا القضية الأساسية وجوهر العمل الأدبى وروح الفنان نفسه . وهكذا ما يكاد قاص أصيل مثل أبو المعاطى أبو النجا ، يتناول موضوعاً يعده البعض قد فات أوانه وهو الحب .. حتى ننسى ما يقال عن تقليدية موضوعات وحداثة أشياء ، ونتنفس نبض هذا العالم الحى الذى يعرضه أديبنا . فى قصة « الوهم والحقيقة » يعالج فناننا شخصية زوجة عاشقة ، تحب غير زوجها ، أو هكذا يشك الزوج !

والقارىء فى الحقيقة إن ساورته الظنون هو الآخر ، فهو لا يتوقف طويلاً عند حقيقة هذا الشك من عدمه لأن التحليل البارع لتكوين العشق ، يجذب كل الانتباه . وأول الأشياء التى تلفت إلى التعرض للهوى والتمكن منه ، هو ما يحلق بالعين من تغيير ونظرتها من تلوين ، فالحب كما يقال تفضحه عيونه . يصور قاصنا ما شاءه الحب فى النفس وظهر على صفحة الوجه فى أكثر أجزائه أحساساً .. فيقول .. « نظرة المحب لا تخطئها العين ، إنها نظرة قريرة هائنة ، وهناؤها آتٍ من هناك من الأعماق .. النظرة التى تمسح أحداق العيون بالفرح ، والتى تومض ومضاً خفيفاً ولكنه دائم كومض النجوم ، تلك النظرة التى تحيل العينين إلى نبعين دائمين يرويان ملامح الوجه كله بذلك الرضا العذب وبمسحة من الحلم لا يختلف بين النهار والليل .. هذه النظرة تبقى دائماً رغم تغير الظروف والأسباب .. تغسل الأحزان والمتاعب والمشكلات وتتجاوزها أحياناً وكأنها لا تراها ، تقفز فوقها كعصفور يتخطى الأعشاب والمستنقعات ، وتلتمس الأفراح والمباهج ، تلتقطها كما يلتقط العصفور الحبات الغائرة فى قلب التراب والحصى تلتمسها كأنما لتبرر نفسها ، وكما تلتمس الشعلة أنفاس الهواء لتبقى مشتعلة دائماً ! .

وهذا الملمح الذى يظهر على السطح ، أبعد غوراً من الجلد الخارجى ، لأنه أصلاً يعكس ما فى الأعماق التى مسها سحر ساحر . ولأن الحب فى خليته الأولى ليس جموداً بل حركة نابضة بالحياة المتدفقة ، فهو لا يتخذ شكلاً أو مستوى واحداً .. بل يتخلق بدقات القلب نفسها التى تترجم ما يعتور صاحبها فى الجسم والنفس والروح . يصف أبو النجا اللحظات المختلفة التى تمر على المرأة العاشقة .. فيكتب : أنها أحياناً تتألق وتترنم وترقص وكأن ثمة لحناً مجهولاً تستقبل وحدها أنغامه الشجية ، وأحياناً تشرد وتخبو كأنما تطارد النغم الشجى الهارب أو تخشى أن يسمعه أحد ، فهى تنكسر عليه وتكاد تغلق دونه أبوابها الرقيقة التى كانت مشرعة وأحياناً يلفها قلق حزين فتصبح أو تمسى مقروحة هامدة ليوم أو أيام يعود بعدها الصفاء والضياء ، ولكنها لا تفقد أبداً مسحة الحلم الجميل الرقيق الذى يغلف الأسى والفرح معا » .

والحب يملك حينما يقع أن يفرق بين الحياة التى سبقته والحياة التى لحقته . فهو يجعل الأولى مهما كانت أهميتها .. على هامش الثانية ، ويكفى أنه يفرض على صاحبه بلا تفكير أن يستحضر الطرف الآخر على الدوام ، فيكون له وجوده المستمر وشخصه غائب . والحب يضفى على صاحبه حيوية متدفقة ، تجعل كل شىء فيه وحوله يتجدد ويتألق ويلمع .. لا تسعه الدنيا من الفرحة ، يبلغ به التفاؤل غايته ، وتكون أضأل علامات طربه التى لا يتوسل إليها بتخطيط بل تأتى عفواً ، هى الأغنيات الهامة التى يترنم بها اللسان .. وكذلك كانت تفعل الزوجة .

وهناك أيضا الخفة التى يحسها العاشق فى جسده ، فيتحرك كالفراشة « بسرعة وبخفة لا يتطلبها شىء » . ويتحول أبو النجا فى مجال تصوير الحب إلى شاعر يهيم فى أحاسيس الهوى الرقيقة الصاخبة التى تسبح فى الأجواء العليا ، وهى تمشى فى نفس الوقت على قدمين ! . ويعطى عمق تناوله مع أنفساح الأفق أمام هيمان الغرام العذب .. تقييد أحلامه أيضاً حتى لا ينفلت العيار وينسى صاحبه أنه يعيش على الأرض ! وهذا المزج بين الواقع المادى والعاطفة الجياشة الولهى ، يعطى للمعالجة طعماً خاصاً لا يمكن تلخيصه أو نقله . ولذا لا يملك الدراس فى هذا الموضع إلا الأكثار من الاستشهاد مضطراً ! .

« زوجتى لها ضحكات المحبين ، وهى ضحكات صادرة من القلب تلتمس أو هى الأسباب لتصدر فى قوة ونقاء ، وحين تنتهى الأسباب تبقى هى قوية وصادقة تخلق أسباب بقائها خلقاً ، وترعاها كما ترعى أم مقتدرة وحيدها ، زوجتى لها سعادة المحبين ، وهى سعادة أبية راسخة ذات كبرياء ، وذات مسام كالفلين يمتص كل شىء ، ويفيض على كل شىء وكل واحد ، لا شىء يمكن أن يتهدد قدرتها على الأخذ والعطاء ، لا شىء سوى حزنها الخاص ، وهو حزن مثلها مجهول المصادر ، لا أحد يمكنه أن يعتذر له أو عنه وحين يجيىء ، يتقنع بالأمراض النسائية المجهولة والمعلومة وبالأحلام والرؤى ، لا شيىء يفضحه سوى ذبول العيون ، وساعات الأرق ، وكميات الطعام الناقصة ، والحكايا التى تروى باقتضاب عن مشكلات فى العمل ومضايقات فى الطريق .. » .

وبهذه الملامح الأساسية التى تحلل بها عاطفة الحب ، جسد محمد أبو المعاطى أبو النجا .. شخصية العاشقة التى لم تظهر على مسرح الأحداث ، إلا من خلال التناول غير المباشر فى حديث الزوج عن زوجة .. إلى الدرجة التى تجعل من قصة « الوهم والحقيقة » أحد الأعمال البارزة فى قصة أديبنا .

الحنان الصيفى

قصص : أحمد الشيخ

محمد السيد عيد

الفن رؤية ، وتشكيل فنى لهذه الرؤية . وبقدر نضج الرؤية وقدرة الكاتب على تشكيلها يتميز عن غيره . وأحمد الشيخ فى ضوء هذا المعيار هو أحد كتاب القصة القصيرة المتميزين فى مصر ، ومجموعاته الأربع السابقة شواهد على هذا ، ومجموعته الأخيرة « الحنان الصيفى » تأكيد جديد لهذه الشواهد ، لذا سنقوم فى الصفحات القادمة بمحاولة للتعرف على ملامح هذا التميز فى هذه المجموعة دون أن نغفل طبعاً ما قد نقابله من هنات .

والرؤية عند أحمد الشيخ ترتبط بمصر إلى أبعد الحدود . ونشعر فى هذه المجموعة ـ كما نشعر فى أعمال الكاتب السابقة ـ أنه يحاول أن يضع يده على قلب الوطن ليعرف أوجاعه . ويتفجّر الوجع فى مجموعتنا من قسوة الواقع ، يقول بطل قصة الزائرة :

O « إن البلد انقلب ميزانها ، وان عاليها أصبح واطيها ، وواطيها صار عاليها » ويقول :

O « إننا فى زمان يبخل فيه الأخ على أخيه بمساعدة لا ترد ، أو حتى زيارة خالصة لوجه الله » .

ويقول :

O « إننا نعيش زمان الأفراد الدائر كل منهم فى فلك حياته » .

وإلى جوار هذا نجد ظل الأزمة المالية يلف كل شىء ، ولذلك تصبح الهجرة هى باب الخلاص ، هى أمل الأعزب إذا أراد أن يتزوج ، وحلم من يتداعى بيته للسقوط إذا أراد أن يعيد بناء بيته ، وأمنية المدين إذا أراد أن يسدد دينه ، وهذا هو جوهر قصة « كلاب السيجة » التى يقدم فيها كاتبنا أحد أبناء قريته من حملة القرآن ، ذوى الأصل العريق ، بعد أن دارت به الدنيا وأصبح غير قادر على إصلاح داره ، أو الزواج رغم اقترابه من الأربعين ، فراح الجميع يحلمون له السفر كى يغير واقعه .

وإذا كان بطل القصة السابقة قد رفض السفر فإن بطل « الحنان الصيفى » سافر بالفعل ، إلا أنه حين عاد لم يكن هو هو . إذ أصبح فريسة للتناقض : يحب بلده ويرفض ما يلقاه بها من مصاعب ، يريد البقاء بها وفى الوقت نفسه يتمرد عليها ويريد العودة للخارج مرة أخرى . يحب أهل بلده ويشعر بالحنين إليهم وفى نفس الوقت يراهم مجموعة من الخطا فين والكسالى العاجزين عن تحقيق أنفسهم . يحب أمه وأخوته لكنه يرى أنهم يطمعون فى ماله .. أى أن الهجرة شطرت صاحبها شطرين ، وجعلته فريسة للتمزق ، وبدلاً من أن تكون سبيل خلاصه أصبحت سر عذابه .

ومن مساوىء الهجرة فى نظر كاتبنا أنها تقلب موازين الإنسان الذى لم يهاجر أيضاً ، إذ تشعره بالنقص بالنسبة لإخوانه العائدين . وتثير فى نفسه التطلع لأن يكون مثلهم وتجبره على التظاهر فى حضرتهم بتساويه معهم ، مما يجعل الأمر أشبه بالمرض النفسى ، وهذا ما يصوره أحمد الشيخ فى قصة « وليمتان » ، حيث نرى بطلة القصة « نادرة » فى لحظات مواجهة بين وضعها القاسى وبين وضع صديق زوجها الذى عاد حديثاً من الخارج . لقد اشعرتها المواجهة بنقص حاد فراحت تعوّض هذا الشعور بالتعالى المصطنع ، لكنها حين عادت مع زوجها وصديقه إلى منزلها ، وانكشفت حقيقتها ، لم تجد كلمة تقولها ، وأصبح الصمت أبلغ من أى حديث .

* * *

وإذا كان كاتبنا فى القصص الماضية يضع يده على موضع الألم ، فإنه فى قصة « ابتلاع » يحاول الوصول إلى الحل . والحل عنده يبدأ من الأسرة ، ومن التربية .

ينطلق أحمد فى هذه القصة من حادث يبدو عابراً فى حياة إحدى الأسر ، وهو أن طفلاً كبيراً يستولى على رضعات شقيقته الصغرى من اللبن الصناعى ، ثم يربط بين هذا الحادث البسيط وبينسنهب شقيق البطل لميراث البطل ، وبين نهب بعض أصحاب المشروعات لأموال البلد ، وكأنه يقول إن بداية الخلل والنهب تبدأ أثناء عملية التنشئة الأسرية ، وإن علينا إذا أردنا الاصلاح أن نبدأ من الأسرة ، بإصلاح العملية التربوية .

* * *

وإلى جانب هذا الهم الوطنى الذى يحمله أحمد الشيخ على ظهره يبرز عالم القرية الأثير لديه ، فنجد أولاد عوف وأولاد شلبى الذين خصص لهم من قبل روايتين (طبعت إحداهما ، والثانية لم تطبع بعد) كما خصص لهم العديد من القصص القصيرة فى أكثر من مجموعة .

فى قصة « المحروس الثانى » مثلاً نرى مدى العداء بين أولاد عوف وأولاد شلبى ، حتى أن عميد أولاد عوف يطرد ابنه الكبير من داره لأنه سمع أنه تزوج من بنات الأسرة الأخرى . أما قصة « الشملولة » فنرى فيها نموذجاً إنسانياً لامرأة من أولاد شلبى ، ذات مال وجمال ، إلا أن الله حرمها من الإنجاب .

وهناك قصص أخرى تدور فى فلك هاتين الأسرتين ، مثل : « كلاب السيجة » و « الزائرة » و « ابتلاع » والملاحظ أن الكاتب يقف إلى جوار أولاد عوف ويعتبر أولاد شلبى مغتصبين ، كما ينحاز إلى الفرع الفقير من أولاد عوف ويعتبر الفرع الغنى منهم مغتصباً مثله مثل أولاد شلبى .

* * *

وتقف قصة « الفارس » وحيدة بينقصص المجموعة ، إذ تدور فى جو أقرب إلى عالم كافكا بما فيه من غرابة وضبابية .

فى هذه القصة يحاول المؤلف أن يخرج من إطار الحديث عن وطنه وقريته للحديث عن الإنسان الذى يبحث عن تحقيق ذاته ، ويؤكد أن على الإنسان العصرى أن يختار بين أن يكون رقماً وأن يكون كائناً إنسانياً مهما كان الثمن . وينتصر مؤلفنا ـ طبعاً ـ للإنسان .

* * *

هذا هو مجمل الرؤية في مجموعة « الحنان الصيفي » نقف عندها قليلاً قبل أن نمضي للحديث عن التشكيل وأول ما نود إيضاً في هذه الوقفة هو صدق انتماء أحمد الشيخ لوطنه ابتداءً من مجموعته الأولى « دائرة الانحناء » وحتى هذه المجموعة .

الشيء الثاني الذي أود قوله لأحمد الشيخ هو أن الأجزاء الخاصة بأولاد عوف وأولاد شلبي تبدو غريبة إلى حد ما داخل المجموعة ، ونشعر أحياناً أنها أجزاء من عمل روائي أكثر منها قصة قصيرة ، وتبدو الرؤية فيها كأنها بترت من سياق عام ، وقصة المحروس الثاني دليل واضح على هذا ، إذ لا يستطيع القارىء أن يحدد ما يريده حمد الشيخ منها

أما الشيء الثالث فلعله أهم ما يُوجَّهُ للكاتب . . لقد حصر أحمد الشيخ نفسه — في رأيي — داخل مساحة ضيقة ، حدودها القصوى هموم الوطن ، ومع تقديرنا الكامل لموقفه من هذه الهموم إلا أننا نرى أن العالم أوسع كثيراً من هذه الهموم ، وأن على كاتبنا أن يبدأ حواراً عاجلاً مع العالم بكل ما فيه من أشجار وزهور وطيور وشرور وهموم إنسانية وقضايا فلسفية . . . الخ .

إن قصة « فارس » يمكن أن تكون بداية طيبة لو قرر أحمد الشيخ أن يوسع عالمه . . فهل تراه يقرر ! .

* * *

ويكسر مؤلفنا المفهوم التقليدي للقصة القصيرة في معظم قصص مجموعته (الحنان الصيفي ، وليمتان ، الشملولة ، الزائرة ، والمحروس الثاني) .

في هذه القصص لا نجد قصة « الموقف » أو « اللحظة » أو « اللقطة » بل نجد قصصاً تعتمد على الشخصية بالدرجة الأولى ، مهما تعددت المواقف التي تمر بها هذه الشخصية . ولنضرب مثلاً على ذلك بقصة « الشملولة » .

○ تبدأ القصة بزيارة أخت الزوج « فطوم » لبيت شقيقتها ، وقيامها بفحص كل شيء في بيت أخيها : الطيور ، السمن ، البهائم ، الغلة . . . الخ . وأثناء الفحص تبدي ملاحظاتها عن أي خلل وكيفية إصلاحه .

○ في المساء يعود الزوج ، يرحب بشقيقته ، يأمر بالعشاء تتناول الأسرة عشاءها ، ثم تحكي فطوم لبنات شقيقها قصصاً شبه أسطورية عن جدهم الملك الشلبي الذي حكم الدنيا أربعين عاماً ، وعن جدتهم التي اشترت أرض الكفر من أولاد عوف . كما يحكي الشقيق لبناته عن عمتهن فطوم ، ثم ينتهي هذا الجزء بانتهاء زيارة الأخت وقيام شقيقها بتوصيلها .

○ ونعرف في الجزء التالي من القصة أن هذه الأخت « الشملولة » تكره خلف البنات ، وأن زوجة الشقيق لم تنجب سواهن ، لذا فإن الشملولة جعلته يطلقها ويتزوج بغيرها ، إلا أن الزوجة الثانية لم تنجب بنتاً أو ولداً ، فعاد الرجل لزوجته الأولى ليربي بناته .

نعرف أيضاً أن هذه الشملولة لا تنجب ، وأنها دارت على الأطباء والمنجمين ، واستعلمت الوصفات الشعبية ، ومارست الطقوس الخرافية كي تتغلب على العقم إلا أنها لم تفلح .

○ في الجزء الأخير من القصة نرى المرأة قد قنعت بما يشبه تبني إبنة أخيها ، وراحت تدللها كإبنة لها تعويضاً لنفسها عن الحرمان من الإنجاب .

إن كم الأحداث هنا أكثر مما تحتمله قصة « الموقف » . وإذا كان منظِّروا القصة القصيرة يفرقون بينها وبين الرواية على أساس أن الرواية تتبع النهر من المنبع إلى المصب ، بينما القصة القصيرة تكتفي بدوامة واحدة من دوامات النهر ، فإن أحمد الشيخ في قصصه التي نتحدث عنها كسر هذا المعيار ، وقدم أعمالاً تتأرجح بين القصة القصيرة والرواية من حيث الطبيعة الكمية للحدث ، وترتب على ذلك أن الزمان والمكان اختلفا عن الزمان والمكان المألوفين في القصص القصيرة ، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن معظم قصص هذه المجموعة ذات حس روائي .

كما ترتب على ذلك أيضاً أن بعض هذه القصص أصبح يحتوي على أجزاء داخله يمكن أن تكون في ذاتها قصصاً قصيرة دون أن تغير فيها أو مع تغييرات طفيفة للغاية . ولعل هذا المقطع الذي نأخذه من قصة « الزائرة » يوضح ما نقول :

« في زحام الأتوبيس كان الولد الفحل بجواري يزيحني بكوعه المغروس في صدري بعنف لا أحتمله . كانت يده الخالية تندس في جيب جاره من الناحية الأخرى ، في ذات اللحظة التي استدرت إليه بغرض إفهامه أن كوعه يؤلمني وأنه من الأجدى إبعاده عني . رأيت يده الأخرى تخرج بحافظة جاره من الناحية الأخرى ، وهو في غفلة من أمره ، رأيت الحافظة تتحرك ، وتتناولها يد لا أعرف صاحبها ، تذكرت تلك الحادثة الشهيرة التي حذر فيها رجل في زحمة الترام جاره من لص كان يتحسس جيبه ، فما كان من اللص إلا أن استل مُديته وانهال بها ضرباً في صدر ووجه من حذر المسروق ، كان مع اللص أعوان لم يحسب حسابهم في لحظة المباغتة ، حاصروه وعوقوا حركته حتى تمكن الضارب من الفرار بينما الترام يجري ، سال الدم وبدا للخلق أن علاج الأمر سيكون سهلاً ، لكن الأمر تعقد يومها . وسقط الرجل قتيلاً وسط جمع حائر وعاجز عن الاستدلال على هوية الفاعل ، أو فرز أي من أعوانه المندسين وسط الزحام ، قلت لنفسي عن غير اقتناع كامل ، إن الأمر لا يعنيني على أي حال ، وان على كل واحد في هذه المدينة أن يحرس جيبه ، كانت في جيبي عريضة الدعوى وبضع جنيهات تكفينا بالكاد حتى يوم صرف المرتبات ، وضعت يدي على جيب سترتي أحرسه ، لكن اللص لم يشأ أن يتركني في حالي ، امتدت يده من أسفل وشعرت بأنامله تزيح يدي التي تحرس ، التقت نظراتنا في لحظة ، كان يعرف أنني أعرف أنه يعرف أنني أعرف ، لكنه أفلح في نفس اللحظة أن يداري موقفه تماماً ، تقمص ببراعة وجه ضحية حقيقية ، صرخ وهو يلتفت حواليه مستغيثاً بالزحام بينما يواجهني :

— شيل إيدك ياحرامي ياابن الكلب .

التفت الركاب نحوي بعيون تتهم وتدين ، ربما لأن الولد الفحل كان بارعاً في تمثيل الدور إلى الحد الذي جعلني أتشكك في أمر نفسي ، أقول إنه من الممكن أن يدس لي في أحد جيوبي حافظة سلبها قبلاً ليدلل لحظة التفتيش على قيامي بالسرقة ، وجدتني محاصراً بالنظرات واستغاثات الولد الفحل التي تتكرر ، ارتعشت أطرافي وتلعثمت ، فجرَّني الولد الفحل من طوقي نحو الباب الخلفي ، كنت أتخوف أن تحاصرني عصابة الولد الفحل في عرض الطريق ، وربما ذبحوني وفروا ، كنت أمسك بقضيب معدني في سقف الأتوبيس قريباً من الباب ، لكنني ودون إرادة محسوبة تراخت راحتي ، وطاوعت اليد القابضة على طوقي ، علني خفت من أكتشاف المسلوبين ضياع أشيائهم وربما أمسكوا هم بتلابيبي ، ويكون نهاري أسود ، غير أن الأمر جرى على هذا النحو على أي حال ، وجدتني مجروراً أسقط على وجهي فوق أسفلت الشارع بينما السيارة تجري ، داستني أقدام وصفعتني الأرض الخشنة ، وبمساعدة وجوه لم أكن قادراً على تبين تفاصيلها قمت واستندت على الطوار لأكتشف أنني سلبت كرامتي ونقودي وعريضة الدعوى في قضيتي القديمة ، وفقدت أيضاً مقدرتي على فهم ما صار يدور حولي » .

* * *

إن هذا المقطع الذي اعتذر عن طوله يشكل قصة قصيرة بمعنى الكلمة ، لا تنقصها سوى

جملة واحدة تبين مضمون صحيفة الدعوى عند ورود ذكرها لأول مرة ، وفيما عدا ذلك فنحن أمام لحظة مكثفة ، مشحونة بالتوتر ، لها مغزى محدد ، وبها شخصيات واضحة المعالم ، أى تتمتع بكل ما لقصة « اللحظة » من شروط ومواصفات .

والمهم أن وجود أجزاء مستقلة ، أو شبه مستقلة ، بالشكل الذى رأيناه يتكرر أيضاً فى المقطع الثانى من « الحنان الصيفى » والمقطعين الأخيرين من « الشملولة » . وهذا التكرار يحول الأمر من شىء عارض إلى سمة فى هذه المجموعة . وهى سمة تبرز لنا بوضوح اختلاف الأعمال التى نناقشها عن المفهوم التقليدى للقصة القصيرة .

* * *

لنترك الآن القصص الماضية ولنتحدث عن بقية قصص المجموعة وهى : فارس ، كلاب السيجة ، وابتلاع .

فى هذه القصص الثلاث يعود أحمد الشيخ إلى القصة القصيرة بشكلها المألوف ، الذى يصور دوامة واحدة من التيه ، وقصة « ابتلاع » تعطى نموذجاً تطبيقياً طيباً لذلك .

فى هذه القصة تيار أساسى ، يستخدم ضمير المخاطب ، ويقوم من خلال حديثه شخص ما للبطل بسرد الحدث الرئيس ابتلاع الطفل لرضعات أخته الصغيرة ، وتتخلل هذا التيار مقاطع أخرى عبارة عن تداعيات فى ذهن البطل ، يستدعيها الحديث إلى ذهنه ، وترتبط باتبلاع أخيه لميراثه وميراث أخواته . ومن خلال المزج بين هذين الأسلوبين تكتمل لنا القصة التى تنتهى بنهاية الحوار بين المتكلم والمخاطب . هكذا يثبت أحمد الشيخ قدرته على الكتابة من خلال الشكل المألوف . وكأنه يقول لنا إنه حين كسر هذا الشكل فى القصص السابقة إنما كان يجرب ، أو يحاول الوصول لشكل بين القصة القصيرة والرواية . ونحن نحترم المحاولة وإن كنا نرى أنها لم تستطع أن تصبح رواية أو قصة قصيرة ، بالتحديد فى قصص أولاد عوف وأولاد شلبى .

* * *

بعد هذا الحديث الطويل عن طبيعة الحدث نبدأ حديثاً آخر عن الشخصيات . .

وأهم صفة فى معظم شخصيات مجموعتنا هى : الإحباط . . فالشملولة رغم شطارتها لا تنجب ، والشيخ عمران بطل « كلاب السيجه » لا يجد ما يصلح به بيته أو يساعده على الزواج أو حتى يدخل السعادة على نفسه بعد أن باع أولاد عوف أرضهم للسيد شلبى ، وبطل قصة « الزائره » لا يجد النفقة اللازمة لأسرته ويخشى لو توفيت ابنته ألا يجد ثمن الكفن .

وتفلت من هذا الإحباط العام فى المجموعة شخصيات قليلة منها : راوى قصة « الحنان الصيفى » الذى قرر بمحض إرادته أن يبقى فى مصر ولم تصبه أموال العائدين أبداً بالشعور بالنقص أو تجعله يتمرد على واقعه . ومنها الزوج فى قصة « وليمتان » الذى يسافر ولم يفقد توازنه أيضاً .

ومما يحسب لأحمد الشيخ قدرته الهائلة على تقديم شخصيات ، خاصة الشخصيات غير السوية ، مثل البطل العائد من المهجر فى « الحنان الصيفى » والزوجة التى اضطربت موازينها أمام ثروة الصديق العائد من المهجر ، وقد تحدثنا من قبل عن هاتين الشخصيتين ، ولن نعيد الحديث عنهما مرة أخرى منعاً للملل .

ومن الشخصيات الجيدة أيضاً مجموعة الشخصيات التى قدمها لنا المؤلف فى قصة الابتلاع : الطفل الذى يشرب لبن اخته ، الشقيق الذى نهب ميراث البطل ، الزوجة التى لا تريد أن تنظر إلى مسألة شرب الطفل للبن أخته على انها بداية النهب ، والبطل نفسه الذى يحاول التكيف مع الأوضاع المغلوطة التى يفرضها عليه أخوه تارة وزوجته تارة أخرى دون أن يقوم بأى فعل أيجابى .

والملاحظ أن أحمد الشيخ قدم هذه الشخصيات جميعاً بما يشبه « ضربات الفرشاة المعبرة » أى أنه لم يقف أمام كل شخصيه ليحكى لنا تفاصيل حياتها ، بل اختار مواقف محدده مرت بها الشخصيات ، وصور هذه المواقف ليكشف لنا أعماق الشخصيات .

وتعتبر شخصية الشملولة من أفضل شخصيات المجموعة وأكثرها عمقاً ، وقد استطاع الكاتب منذ الصفحة الأولى أن يدور بنا فى فلك هذه الشخصية ويحببنا فيها ، ولولا أن هذه الشخصيه اكتسبت طابعاً شريراً حين رأيناها تأمر شقيقها أن يطلق زوجته لأنها لا تنجب إلا البنات ، أقول لولا هذا الطابع الشرير الذى جاء غير ممهد له لكانت هذه الشخصية أفضل شخصيات المجموعة وأكثرها إنسانيه .

وقد نجح أحمد فى رسم شخصياته فى قصة الزائره أيضاً ، ورأينا البطل فى معانعته ، وتمزقه ، كما رأينا الزائره الغامضة التى تأتيه حين تشتد به الحاجة ، ثم تصر على إخفاء شخصيتها عنه ، وتجعله يشعر أنها قريبته من البلد دون أن يعرف من هى على وجه التحديد . . لقد أضفى هذا الطابع الغامض على هذه الشخصية سحراً ، إلا أن نهاية القصة جاءت مبهمة فلم يكتمل هذا السحر ، إذ ربط الكاتب بين الزائرة وبين ابن عم له يعيش فى المدينة نفسها ولا يبادله الزيارة ، مما أشعرنا أنها شخصية حقيقية ، بينما كنا منذ البداية نتعاطف معها كشخصيه خياليه ، غامضة ، ومحملة بالرمز .

أما بالنسبة لشخصيتى البطلين فى قصة « فارس » (أعنى البطل الباحث عن التحقق ، والموظف القديم الذى لا يجد ما يفعله سوى ممارسة الكسل والتأمل فى البلاط والنظر إلى لا شىء) .

فقد كان أحمد موفقاً فيهما إلى أبعد حد ، ومع أنهما غير واقعيين إلا أن الكاتب نجح فى التعبير عن فكرته من خلالهما دون أن نشعر أنهما رمزان مجردان يحملان أفكاره . والسر فى هذا هو هذا الجو الحى الذى أحاط به الموظف الجديد منذ بداية القصة ، ثم الموقف الأخير لهذا البطل الذى أشعرنا أنه إنسان يدافع عن انسانيته أمام محاولات تحويله إلى رقم .

وباختصار شديد يمكن القول بأن الكاتب قدم مجموعة من الشخصيات الناضجة ، فيما عدا بعض الهنات التى لا تؤثر فى الحكم العام على أحمد الشيخ بأنه كاتب يتمتع بقدرة هائلة على بناء شخصياته وتقديمها بصورة متميزه .

* * *

ولا يستطيع الناقد أن يمرّ على مجموعة « الحنان الصيفى » دون أن يتحدث عن اللغة . .

ويلفت النظر فى لغة كاتبنا اعتماده على مفردات عامية ذات أصول فصيحة ومن الأمثلة على هذه المفردات : سكّ (بمعنى أغلق) ، لّمه (بمعنى جمعه) ، البرانية (بمعنى الخارجية) ، الغويطة (بمعنى العميقة) ، فى عُب (بمعنى تابع لـ . . والعب لغةً هوائكُم ، والمعنى هنا مجازى) .

ويعتمد الكاتب احيانا أخرى على مفردات عامية محرفة عن أصول فصيحة مثل قوله : تفره (أى تفرزه ، والتعبير يستخدم فى الريف للدلالة على فحص البيض) ، والمندره (أى المنظره) — فى المنجد — وهى ما ارتفع من البناء ونظرت منه ، وتدل فى الريف على الحجرة الواسعة) ويستخدم أحمد الشيخ فى أحيان قليلة مفردات ذات أصل فصيح للدلالة على معانٍ تخالف المعنى الأصلى للكلمة ، كأن يقول عن الطير المذبوح : الزفر ، بينما الزفر فى المعجم تفيد « ما يدعم به الشجر » أو كأن يقول : الزلعة ، ويجمعها : الزلع للدلالة نوع من الأوانى المستخدمة فى الريف ، بينما هذه الكلمة فى المعجم تفيد معنى « الجراحة الفاسدة » .

وأخيراً يستخدم أحمد مفردات لا أظنها عربية أصلاً مثل : برنيه (أى الإناء الذى يوضع به السمن) ، وزالوع القمح (أى كوم القمح) .

واعتقد أن هذا كله دليل على جرأة أحمد الشيخ ، وانه لا يتردد فى استخدام الكلمة القادرة على التوصيل أياً كانت هذه الكلمة . وهذه الجرأة مما يحسب لأحمد الشيخ ، خاصة وأن المفردات التى استخدمها كانت أقدر على توصيل المعنى لارتباطها فى أذهاننا بأشياء محدده .

* * *

ويلجأ أحمد فى كتاباته إلى الجملة الطويلة بشكل دائم ، وهى ـ فى رأيى ـ الجملة التى تتناسب مع طبيعة الحدث عنده ، والأسلوب السردى الذى يحتل الصدارة فى كل قصصه . وهذه نموذج للجملة الطويلة ، من قصة « ابتلاع » يسترجع فيه البطل ما حدث بينه وبين أخيه الذى نهب ميراثه :

« وذهبت لحضور حفل زفاف كبرى البنات مكرهاً لأنه لم يكن من المناسب لطبعك التخلى عنها فى يوم فرحتها ، قابلك أمام الغرباء بعبوس الوجه وفتور الكلمات فأجهدت نفسك لتحتفظ بشكل علاقة مألوفة بين شقيقين أحدهما وفد من مدينة يعمل بها والآخر راسخ وممدود فى درب عائلة تشمخ بالأنوف اعتزازاً بجذورها الضاربة فى طين الأرض رغم ما يجرى بين أفرادها من انتهاك الحرمات واستلاب الحقوق » .

إن هذا المقتطف الطويل عبارة عن جملتين فقط ، عدد مفردات الأولى ثمانى عشرة كلمة ، وعدد كلمات الجملة الثانية أربع وأربعون كلمة ، وهو عدد كبير تماما بأى مقياس ، لكنه ليس غريباً على أحمد الشيخ الذى يستهويه هذا الأسلوب منذ زمن بعيد ، ونقابله فى كل أعماله .

* * *

ويميل كاتبنا فى معظم أعماله إلى استخدام ضمير المتكلم ، وربما كانت الصلة الحميمة بينه شخصياً وبين أبطاله هى السبب فى ذلك . ولا شك أن هذا يضفى على الأعمال مزيداً من الصدق . ولا أعنى بهذا أن القصص التى يستخدم فيها ضمير الغائب عديمة الصدق ، فهذه القصص أيضاً صادقة ، وتؤكد المفردات المحلية ، وطابع الأحداث الحقيقى ، وطبيعة الشخصيات المنتزعة من واقعنا ، تؤكد كل هذه الأشياء على قيمة الصدق فى هذه القصص . . لكنه فى القصص التى تستخدم ضمير المتكلم يضيف مزيداً من الصدق على ما نراه فى القصص التى تستخدم ضمير الغائب .

* * *

وتتأرجح لغة الحوار فى مجموعتنا بين العامية والفصحى ، وتسود الفصحى فى ثلاث قصص من قصصنا الثمانية ، بينما تسود العامية فى خمس قصص . والحقيقة أن أحمد كان موفقاً فى الحالتين ، لأن هدفه كان التعبير عما يريد ، فلم يتقعر فى فصحاه من ناحية المفردات أو التراكيب ، كما أنه فى العامية كان وفياً مع الشخصيات والمواقف فجاء الحوار معبراً لا تعيبه العامية بل تضفى عليه مزيداً من الصدق .

وعلى أية حال فالحوار لا يحتل مساحة كبيرة فى قصصنا إذ يكتسح السرد أمامه كل شىء ، ويأتى الحوار لبلورة الموقف . فقط من حين لآخر ولا تستثنى من ذلك سوى قصة « الشملولة » التى يحتل الحوار فيها مكانة بارزة .

* * *

نخلص مما سبق إلى أن أحمد الشيخ كاتب له رؤيته ، ورؤيته وثيقة الصلة بقريته ووطنه ، وأدواته ناضجه ، تدل على تمرس ، إلا أنه فى بعض الأعمال لم يكن وفياً للشكل المألوف للقصة القصيرة ، أما فى مجال اللغة فإن لغته تدل على جرأة وخصوصيه ، ولكل هذه المميزات التى تحدثنا عنها أحمد الشيخ فإننا نحييه ونتمنى له مزيداً من التوفيق فى أعماله القادمة .

أبعد من موسكو ومن واشنطن
كتاب : ميخائيل نعيمة

البحث عن نظام كونى جديد ينبع من قلب الانسان

عرض وتحليل : نبيل فرج

لم يكن ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٨٨) مجرد كاتب أو شاعر أو ناقد ارتبط اسمه ، فى النهضة الأدبية الحديثة ، بحركة التجديد التى هزّت الأدب العربى فى أوائل هذا القرن ، ولكنه كان صاحب فلسفة طوباوية ، ذات نغمات روحية واضحة ، تقرأ بشغف فى أنحاء العالم ، تطابقت فيها النظرية مع الممارسة ، والكلمة مع الفعل .

ولا سبيل الى معرفة أبعاد هذه الفلسفة ، وتلمس أعمدتها وأركانها ، إلا ، بالاطلاع على مؤلفاته كلها ، ما كتب منها بالعربية وما كتب بالانجليزية ، وبصفة خاصة كتابه الأم « مرداد » ، ومراجعة ما أدلى به من أحاديث عبر حياة طويلة حافلة بالابداع ، ظل ممسكاً فيها بالقلم ما يزيد عن نصف قرن ، أو ما يقرب من ثلاثة أرباعه ، منذ بداياته الأدبية فى العقد الأول من هذا القرن ، حتى انقطع عن الكتابة فى السبعينات ، بسبب ارتفاع السن ، ووهن الشيخوخة .

وجوهر الرؤية ، أو نواة الاطروحة ، التى وقف ميخائيل نعيمه حياته للتعبير عنها ، فى هذه الفسحة الزمنية التى أتاحتها له الأقدار ، يقظة القوى الروحية الهاجعة فى الانسان ، وانعتاقها من كل ما يكبلها أو يحدها من مطامع وتقاليد ونظم أرضية واهية ، تتنافر مع العدل والرحمة والصدق والجمال والمحبة والغبطة ، وكل ما يجعل الحياة مليئة بالنور والماء والهواء ، جديرة بالانسان ، وبارادته الخلاقة المتسلِّطة ـ بكسر اللام المشددة ـ التى تخضع لها الغريزة ، ولاتخضع هى للغريزة ، وتنفلت من اسار المحسوسات المتغيرة ، الى اللباب الذى لا يتغير ، ومن ظاهر المرئيات ، الى فعاليات العالم التى لا تتجزأ ، ولا تفنى ، وانما تتواصل بعناصر الإستمرار والتجدد ، أو التوازن والتكامل .

هذا هو الوتر الذى نقر عليه ميخائيل نعيمه ، ودارت حوله معانيه النابعة من نفس بالغة السخاء ، عظيمة الأشواق . أحس ، بعقل المفكر ومزاج الشاعر ، أوجاع الانسان وآلامه فى ظلمة الجهل ، فأراد له ـ كما أراد قواد الانسانية على مدى التاريخ ـ أن يرقى الى أقصى درجات الترقى ، متحررا من كل ما يثقل خطاه .

وكتاب « أبعد من موسكو ومن واشنطن » ، الذى نعرض صفحاته عن الطبعة الثالثة (دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦) ،

عبارة عن رحلة الى الاتحاد السوفييتي ، قام بها ميخائيل نعيمه فى صيف ١٩٥٦ بدعوة من اتحاد الكتاب فى موسكو ، واستغرقت ثلاثة أسابيع .

وحديث ميخائيل نعيمه فى الكتاب عن روسيا ، وما استدعاه من حديث مناظر عن امريكا ، جاء بقصد صرف نظر القراء عن الايمان بهذين النظامين السياسيين اللذين يقسمان العالم الى معسكرين ، معسكر الشيوعية ومعسكر الرأسمالية ، أى اليسار واليمين ، رغم ان هاتين الدولتين تعدان فى يقينه الأوفر غنى ونشاطاً من كل دول الأرض ، وذلك لأنها لا يعدوان أن يكونا موجتين من أمواج التاريخ الانسانى . وعلى الانسانية أن تتطلع الى ما هو أفضل مما تمثله كل موجة .

ولابد من الاشارة ، فى البداية الى أن ميخائيل نعيمه لايناقش هذين النظامين اعتماداً على ما قرأه أو سمعه عنهما ، وانما بناء على خبرة واقعية حية فى الدولتين ، ونتيجة تجربة ثقافية عريضة فى كل منهما ، وجهاد روحى ، يعد ، مجتمعا ، مصدرا أساسيا لانتاجه ، وان اتسمت معالجته لهذا الموضوع ، كما اتسمت سائر كتاباته ، بالنظرة المثالية الميتافيزيقية ، التى تتخطى دائما المكان الذى تنتمى اليه ، والزمان الذى تعاصره .

واذا كان من الأهمية بمكان بيان ان حديث نعيمه عن النظامين حديث العارف ، فلن يقل أهمية ان نذكر انه تكون روحيا فى فترة تاريخية كانت فيها الأمة العربية تسعى الى تأكيد وجودها القومى ، وذلك ببعث التراث القديم ، وفى مرحلة من مراحل تصاعد الشعور بالذات الفردية ، ساعد عليها الاطلاع على الثقافات المختلفة ، وفى مقدمتها الثقافة الغربية ، فى اتجاهها الرومانسى ، الذى اتخذ فى النقد شكل المنهج التأثرى ، وهو منهج لا يخضع إلا لما ينطبع فى نفس الناقد من انطباعات ازاء النص ، ويعتمد على قوة تمييزه الفطرية والمكتسبة ، التى يعبر عنها نعيمه بأسلوب مشرق ، بالغ الدقة ، مع تسليمه بأن ثمة مقاييس أدبية ثابتة ، موضوعية ، فوق الأعصار والأمصار ، تتصل بحاجات نفسية أساسية فى الانسان ، وبنور الحقيقة فى العالم .

ورفض ميخائيل نعيمه للنظامين يصدر عن ايمان مثالى بأنهما يبتعدان عن الأشواق الدفينة للانسان ، التى يأتى الى العالم مزودا بها من حيوات سابقة على حياته .

ويجىء هذا الرفض أيضا ضمن رفضه لكل تجارب الماضى ، التى تعتبر مجرد مراحل فى طريقنا الشائك ، أو درجة من درجات التحرك البطىء نحو صقل الانسان (فى عقيدة التقمص) ، وهى ، كانجاز فى مسار التطور ، ناقصة ، أبعد ما تكون عن الكمال ، اذا قيست بما يترجاه من حقيقة يقينية مطلقة ، تكون كاملة ، وشاملة ، ورائعة .

ان الالهام الحق للانسان ، الذى يدفع بالقافلة البشرية الى الفردوس الأرضى ، لا يكون إلا من داخله ، فى اتصاله بالقوة المبدعة ، ومن ترويض قلبه ونفسه بالمعرفة ، بعد أن طال ترويض عقله ، بحثا عن الحقيقة المتجذرة فى النفس ، فى صفاء الفطرة ونقائها . .

هذه الحقيقة لا يراها ميخائيل نعيمه فى مدن الغرب ، بجلبتها ومفاسدها ومعاملها وسياساتها وكوارثها التى تجتاح الأرض على شفرة السيف ، بينما تتراءى له ، ساطعة الوضوح ، فى قطعة تراب طاهرة ، يحرثها انسان بيد طاهرة ، وتسقيها غمامة طاهرة ، حتى تعود بالسنابل ، دون أن يكون هذا الانسان عبدا لأحد ، ودون أن يتعرض لجشع مستثمر ، أو لصوصية تاجر . .

وبذلك تعلو قيمة التراب على قيمة الذهب .

ولا أود أن يفهم من هذا الكلام ان ميخائيل نعيمه يرفض المدنية على اطلاقها ، أو انه من دعاة العودة الى الطبيعة فى الغابات والكهوف ، وإلا نعت بالتخلف ، وما أبعده عنه ، اذ انه كان يرى فى أعماق المدنيات ما هو صالح وجميل ، وما يمكن التنعم بملذاته ، كالطبيعة سواء بسواء . ويؤكد فى كتابه أن المدنيات والحضارات ان هى إلا سجلات للانتصار على الجهل .

وفى ضوء هذه الفلسفة الكلية التى تنهض على قيم انسانية بعيدة القرار ، تستهدف الانسان الكل بصفته « بذارا الهيا » ، وتتطابق فيها الارادة البشرية مع ارادة الكون ، ليس غريبا أن ينظر ميخائيل نعيمه الى الرأسمالية - من جملة ما كتبه عنها - كشر صراح ، لأن قيمة الشىء تتوقف فى عيارها على مدى نفعه ، وبالتفاوت الطبقى يمكن لانسان واحد أن تكون له حصة الف انسان فى ثروة البشرية ، ولألف انسان ألا تكون لهم حصة واحدة .

وباستبعاد من يملك لمن لا يملك ، فى النظام الرأسمالى ، أو تحكم فئة قليلة فى أرزاق الكثرة ، وانحرافها بالتالى فى تيار الكسب ، لا تبتغى سوى « الفلس العظيم » ، ينتفى العدل ، وتنتفى الحرية بمعنى الكرامة .

وليس غريبا كذلك أن يطالب ميخائيل نعيمه فى نفس الوقت ، تحت تأثير عدائه الشديد للمذهبية التى يراها ضيقة ، بطرح النظام الشيوعى بماديته ، لأنه يستهدف طبقة أو قومية أو أمه ، ونعيمه يتحرك فى فلك الانسانية كلها ، ولأن هذا النظام لا يحفل بالقلب والروح ، على حين انه « ليس بالخبز وحده يحيا الانسان » .

أضف الى ذلك ما هو معروف فى النظام الشيوعى من الضغط على الشعب ، والزام الكتاب قسر ارادتهم ، والفكر عند نعيمه فعل حرية ، رسالته الحقيقية بناء عوالم جديدة أرحب وأجمل من عالمنا . .

ولكن علينا أن نتحرز دائما وندرك ان نعيمه ، فى المقارنة بين الرأسمالية والشيوعية ، لايساوى بينهما ، لأن الكثير من أفكاره الانسانية تلتقى مع اليسار بعامة ، وهو لا يرفض المادية جملة وتفصيلا ، مهما أعلن ، ومهما غلب الطابع الروحى على الفلسفات والأديان التى قرأها وتأثر بها ، من تراث الشرق الآسيوى ، والمسيحية ، وعصر النهضة ، والصوفية الاسلامية . .

ذلك ان الجوع - بحد قوله - جريمة كبرى لا تغتفر . وخيرات الأرض عنده حق للجميع ، توزع بالقسط ، لا يستأثر بها أحد دون أحد ، ولاتستغل الأقلية الأكثرية . .

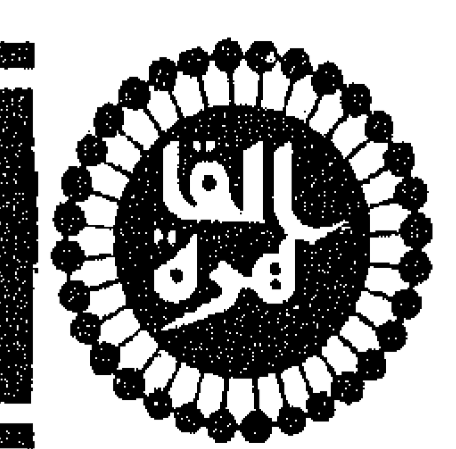
وعلى نفس القياس الوعى ، والمعرفة إنه يرفض ، فقط ، المادية التى تعبد الجسد وتهمل الروح ، وتربى العقل على حساب القلب ، وتحجب وجه الله بنقاب كثيف .

وكما يرفض هذه المادية ، يرفض أيضا طقوس وشعائر العبادة المفروضة فى المعابد ، لانه يريد الله فى القلب ، والدين شعور متطور أبدا ، قبل أن يكون عقيدة متحجرة .

إن النظام الكونى الذى ينشده ميخائيل نعيمه ، متجاوزاً به موسكو وواشنطن ، نظام يتسامى على القوميات ، وتتعاون فى بنائه العقول والقلوب والأرادات البشرية ، حتى تطاوع نظام الكون ، متغلبة على الجهل ، باعتباره أكبر علل الشرق وأهم قضايا العالم ، لأن الجهل وحده هو الذى يقبل أن يكون على الأرض غنى وفقير ، ظالم ومظلوم ، بل مرض ، وموت .

والتغلب على الجهل ، بهذا المفهوم العريض ، يعنى بلوغ المعرفة . والمعرفة ، فى مصطلح نعيمة ، هى الحرية التى تصبح فيها الارادة الانسانية فوق كل ارادة ، ومنسجمة مع الارادة الكونية .

وأسلحة هذه المعرفة هى : العقل ، والقلب ، والخيال ◆



من المجلات العالمية

د . ماهر شفيق فريد

مشية في الليل

نبدأ هذه الجولة بـ « ملحق التايمز الأدبي » الصادر في ٢٧ أغسطس حيث نجد أربع قصائد قصيرة للشعراء روى فولر ، ود.ج . إنرايت ، وسايمون رى ، وصمويل ميناش . وقصيدة هذا الأخير تدعى « مشية في الليل » ، وهي تتكون من ثماني أبيات يقول فيها الشاعر :

في أعين الغرباء حين ألمحها
في الشارع ليلاً
أرى أكثر مما يلاقي العين
في ضوء النهار

المار الحريص
يلزم حدوده ، ومع ذلك
تكذبه عيناه
فورا ، حين تلتقيان بعيني المرء .



صمويل بيكيت

وإلى جانب هذه القصائد يحوى الملحق عدداً من الموضوعات المختلفة : عن يوميات الأديب الأمريكي إمرسن ، وعن أديب أمريكي آخر هو جورقيدال ، وعن موسيقى بنيامين بريتن ومايكل تيت ، وعن المؤلف الموسيقى ياناتشك ، وعن الأديب الأيرلندى صمويل بكيت ، وعن الكاتب المسرحى الفرنسى موليير ، وعن مذهب المنفعة في الفلسفة الانجليزية خلال القرن الماضى ، وعن وادى الملوك في مصر ، وعن ساسة جنوب افريقيا ، وعن موضوعات الأدب الأفريقي وأساليبه ، وعن الأقتصاد الانجليزى في العصر الفيكتورى ، وعن فكرتى عدم التناهى والاستمرار في الفكر القديم والوسيط وسوف نتوقف هنا عند المقالة الخاصة بصمويل بكيت ، وهى تعرض ثلاثة كتب له عناوينها : « أسيىء رؤيتها أسيىء قولها » ، ثم نفس الكتاب باللغة الفرنسية ، ثم كتاب عنوانه « ثلاث قطع عارضة » .

صمويل بكيت

يقـول جـورج كـريـج ، المحاضـر فى الأدب الفـرنسى بجامعة سيكس البريطانية وكاتب المقالة : مع كل عمل جديد ينشره بكيت ، يجد المرء ما يغريه بأن يقول : « هذا هو بكيت الحقيقى فى نهاية المطاف . هذا ما ظلت كل أعماله السابقة تفضى إليه » . وقد أتاحت لنا هذه النظرة ، المرة تلو المرة ، ان نرتد بأبصارنا إلى الوراء محاولين أن نـرى التضاريس الحقيقية لعمله ، وان نقيس أبعاده ، أو — باختصار — ننفض أيدينا منه . لكنه لا يلبث أن يطالعنا بعمل جـديـد ، ويتعين علينا إعادة قـراءته من جـديـد ، وهـاهـوذا يطالعنا بعمل كتبه بالفرنسية ، ثم ترجمه إلى الأنجليـزية . أما من نهاية لهذه الكلمات التى يخرج بها علينا ؟ .

إن تصميم قصته الجـديـدة المعنونة « أسيء رؤيتها أسيء قـولهـا » مـزيـج من الألفـة والغرابة . فهناك راو لا نعرف له اسما يتاضل لكى يتابع تفاصيل حركات ومظهر سيدة عجوز وحيـدة فى أيامهـا الأخيـرة ، أو يتـابـع — عـلى وجـه أدق — نهايـات أيـامهـا . إنها تجلس أو تركع أو ترقد ساكنة فى كوخها المظلم أو تتحرك — دون هدى — فى مـرعى حجـرى لكى تـزور قبراً . إن حضورها الأشبه بشبح تـارة ، والـذى هـو مـوضـوع ملاحظة متفحصة تارة أخرى ، يخيم على العمل . ثوب أسود ، شعر أبيض ، أحجـار سـوداء ومظلمة وبيضـاء ، مـراقب ، مراقب : هذه هى الثنائيات التى ينسج منها بكيت خيوط قصته ، وهنـاك من يسميهـم « الأثنى عشرة » وهم مراقبون بعيدون غامضون يحيطون بكوخ السيدة العجوز . كما أن هناك اكتشافات عارضة لبضع أشياء : مفتـاح ، صنـدوق ، حاجـز ، معطف ، إلى آخره .

ولكن أكثر ما يزعج رؤيـة العين الباحثة ، إذ تحدثنا فى لقطة بعد لقطة بمكتشفاتها ، هو تفجر الغضب من قلب الراوى لسبب لا نعرفه ، وذلك التوتـر القائم بين الراوية وما يرويه .

من شأن هذه الملاحظات أن تلقى بعض الضوء على اتجـاه القصة ومواضع التوكيد فيها ، ومن الممكن أن نجد فيها ثلاثة عنـاصر متصلة — على نحـو معتم — فى كـل أعمـال بكيت : مفهـومه للشيخـوخة ، حقـل كـلمتى « أنـا » و « النفس » ، ومسألة اللغـة . لئن لاح هذان العنصران الأخيران باعثين عـلى الخـوف ، لما لهما من أبعاد فلسفية ، فإنه ربما كان مما يقلل من صعوبة المسألة ان تقارن بين النص الفـرنسـى والنـص الانجليزى لهذا العمل ، حيث أن المقارنة تـوضح الكثير من غوامضه .

ومسألة الشيخوخة من المسائل الهـامـة فى أعمـال بكيت : إن الاهتمامات الخاصة لأى كاتب ليست من شأن الناقد ، ولكن سؤالاً مقلقا يظل يلح علينا ونحن نـراه يتنـاول خيـوط العجـز والضعف والانحلال على نحو متسق : لماذا هذا الأصرار على خيط الشيخوخة ؟ ربما كان مما يجيب جزئياً عن هذا السؤال أن نقـول إن الشيخـوخـة تجسيم لأنواع عديدة من الانفصال : انفصال الذكرى عن الرغبة ، والحاضر عن الماضى ، والنفس عن الآخرين ، والهنا عن هناك . ولكن ثمة مـرحلة أخـرى من مـراحل العمر نجد فيها نفس الأنقسام ، ومع ذلك قلما يتناولها بكيت هى مرحلة الطفولة . ففى الطفولة نجد عـواطف الحب والكـره ، كما نجـد الـوفـرة والحرمان ، والقرب والعزلة . ومن شـأن هـذه الخبـرات ان تخلق ، كالشيخوخة تماما ، عالما موحشاً وحيداً لا مهـرب منه إلا بـالمـوت . إن الأطـفـال لا يظهرون كثيراً فى عالم بكيت ، وهم حين يظهرون يكونون عادة شخصيات هامشية .

وليست المسألة هى ما إذا كان الـراوى عند بكيت متقـدمـاً فى السن ، أو صغيـرا ، وانما المهم هو ان بكيت قد رأى فى الأساطير الراسخة عن الطفولة والمراهقة والرجولة والشيخوخة ، استعارة ملائمة تجسد انقسام النفس ، إن كل شىء فى عالمه ممكن ومستحيل فى آن واحد . والنفس عنده قد تكسرت على شكل شذرات ، لا نرى منها — شأن المراقبين فى هذا العمل — إلا لمحات ، وإن تكن لمحـات مهمـة . ويُبين الراوى هنا عن اهتمام منجذب إلى السيـدة العجوز وخـائف منهـا . إنـه يكـرههـا ولكنـه لا يستطيع أن ينساهـا . يعبر بكيت عن هذا فى نثر ذى حيوية وابتكـار ، يستعصى عـلى التصنيف . إن الرؤية والأسلوب عنده كيان واحد متجانس .

الشاعر الانجليزى جون جراى

كذلك حوى « ملحق التايمز الأدبى » الصادر فى ٣٠ سبتمبر عـديـداً من المقـالات : عـن الفيلسوف الفرنسى الذى رحل حديثا عن عـالمنا جـاك دريدا ، وعن العلاقة بين اللغة وعلم المعانى والأيديولوجيا ، وعن الأدبية البريطانية فيتاساكفل وست ، وعن الشاعر الأنجليزى جون جراى الذى عاش فى الفترة ما بين ١٨٦٦ و ١٩٣٤ ، وعن كتـاب أيـرلنـدا فى العصـر الحديث ، وعن حكام انجلترا فى الفتـرة من ١٠٦٦ إلى ١٢٧٢ ، وعـن قـصـص وليـم فـوكـنـر القصيرة ، وعن الصداقة الأدبية بين الأديبين إزرا باوند وفورد مـادوكس فورد ، وعن الـروايـة الانجليزية من بداياتها حتى وفاة الـروائى البولنـدى المولـد ، الانجليـزى اللغـة جـوزيف كونراد ، وعن الصين فى أيامنـا هـذه ، وعن الأتحاد السوفيتى وسباق التسلح ، وعن السياسة السوفيتية فى الثمانينيات ، وعن موقف السـوفيت من سيـاسـة الـولايات المتحـدة الخـارجيـة ، وعن الأمم المتحدة ومدى قدرتها عـلى التحكم فى الصـراعـات الـدولية التى تصـل إلى مـرحلة الحرب ، وعن الفنان التشكيلى بـالتس ، وعن هـتلر وغـزوه لأرض الـراين ، وعن رئـيس الـوزراء الـبـريـطـانى نيفـيل تشمبرلين وسياسة التهدئة التى اتبعها فى مواجهة أطماع هتلر ، وعن الدعاية السينمائية والإذاعية خلال الحرب العالمية الثانية ، وعن الأدب الأنجليزى وخلفيته فى الفترة من ١٥٨٠ إلى ١٦٢٥ ، وعن الشعر الانجليزى فى بلاط آل ستيـورات ، وعـن الـرق والحـريـة فى عـصـر الثـورة الأمريكية على الحكم البريطانى ، وعن مـدينـة نيـويـورك لفـائـدة السائح ، وعن ظـاهرة الجنـون بكرة القدم ، فضلاً عن ملحق بكتب الأطفال ، والجديد فى عالم القصة والشعر . ومن بين هذا الحصاد الوفير سوف نتوقف عند المقالة الخاصة بالشاعر جون جـراى ١٨٦٦ — ١٩٣٤ وهـو شـاعـر لا نكـاد ، فى عـالمنـا العربى ، نعرف عنه شيئاً ، لأنه من شعراء الطبقة الثـانيـة التى تقصر عن مكان الفطاحل ، ولكنها قد استحقت مكاناً ما فى تـاريخ الأدب وعـلى رف مكتبة القارىء .

عنوان المقالة « استسلام للبساطة » وفيها يعرض كاتبها تيموثي دارش سميث كتابا جديدا عن هذا الشاعر من تأليف بروكارد سيول عنوانه « حياة جون جراى » . كان جراى من شعراء التسعينات أو العقد الأخير من القرن التاسع عشر وهي فترة اتسمت بكونها مرحلة انتقال من شعر العصر الفيكتوري المحافظ إلى شعر القرن العشرين الثائر ، كما اتسمت بظواهر القلق والتمرد والكآبة ، والصراع بين المعتقدات القديمة ومعطيات العلم الحديث ، وعرفت في تاريخ الأدب بالمدرسة الانحلالية أو المنحطة ، لأن كتابها - وعلى رأسهم أوسكار وايلد وأستاذه ولتر باتر - كانوا من دعاة الفن للفن ، ومن المؤمنين بضرورة فصل الإبداع الفنى عن كافة الأحكام الخلقية .

يقول تيموثي دارش سميث كاتب المقال : في ١٩٧١ كتب جان ويلسون في « الكتاب السنوى للدراسات الإنجليزية » مقالة يقول فيها إنه لم تكن ثمة حركة انحلالية على الاطلاق ، وان هذا الاسم من ابتكار خيال النقاد . وقد رأى البعض في رأى ويلسون هذا إفراطا في التبسيط وتهربا من مواجهة حقيقة قائمة فعلا ، ورأى البعض الآخر انه بدعة أو هرطقة ، وذهبت فئة ثالثة من المطلعين على أدب التسعينات إلى أنها مقالة دقيقة تصيب محزّ الصواب . والرأى عندنا أننا مهما اختلفنا معها في هذه النقطة أو تلك ، فإنها تظل تصويبياً جاء في أوانه لبعض الأوهام التي نسجها الزمن حول مجموعة الشعراء والروائيين والنقاد والفنانين التشكيليين ممن حملوا لواء الحركة الانحلالية .

ونحن نجد أن مجموعة جون جراى الشعرية المسماة « نقط فضية » ، وقد صدرت في ١٨٩٣ تعرضت لألوان مماثلة من إساءة الفهم والتمثيل . ويومىء عنوان المجموعة ، في حد ذاته ، إلى جانب مهم من جوانب الحركة الانحلالية هو ميلها إلى الربط بين فن الأدب وفن التصوير وفن الموسيقى وغير ذلك من ألوان الفنون . لم تكن التسعينات - رغم كل ما شابها من انحرافات - فترة انحلال أخلاقي على النحو الذي قد يتصوره قارىء وايلدوسوينبرن وغيرهما من الكتاب الموهوبين سيىء السمعة .

ويؤكد بروكارد سيول - وهو رجل دين - في كتابه عن جراى الجانب الروحى من حياة هذا الأخير ، لأنه يستعد للانخراط في سلك الكهنوت . لقد ولد جراى في ١٨٦٦ لأب كان صانع عجلات ونجارا ، وترك المدرسة في سن الثالثة عشر ، واشتغل حرفياً في ترسانة ولتش ، ثم أكمل تعليمه على نحو عصامى وبجهده الخاص ، وتمكن من العمل في السلك الحكومى . وعندما كان موظفاً كتابياً في وزارة الخارجية البريطانية كان يغشى جماعة الأدباء والفنانين التي تحمل اسم « نادى الناظمين » وجماعة أخرى تحمل اسم « نادى رواد المسرح » . والأرجح أن يكون قد التقى في هذه الأوساط بأوسكار وايلد (وإن يكن قد ظل محتفظاً - في هذه البيئة الرفيعة - بلكنته اللندنية العامية) وكوّن معه صداقة قوية وإن تكن قصيرة الأمد . والأهم من ذلك انه التقى في هذه الفترة بمن قدر له ان يغدو صديقه الحميم طوال العمر ، وهو مهاجر روسى باريس يدعى أندريه رافالوفتش ، كما بدأ يفكر في أن يغدو من رجال الدين . ومع مجيء عام ١٨٩٥ كان الاعتقاد بأن في الكهنوت مستقبله قد غلب عليه إلى الحد الذى جعله يغادر لندن في نهاية عام ١٨٩٧ إلى روما لكى يتدرب على واجبات رجل الدين . وما لبث ان رُسم قسا في ١٩٠١ . وقد قضى بقية حياته في مدينة إدنبره باسكتلندا ، في أبرشية فقيرة أولا ، ثم في أخرى أشد ثراء انتقل إليها صديقه رافالوفتش لكى يعيش على مقربة منه ، وأمده بالمال لكى يبنى فيها كنيسة . ولاشك في أن جراى قد فضل ان يشتغل في هذه الأبرشية الأخيرة (وإن كان - إحقاقا للحق - لم يتخل قط عن النهوض بواجباته في الأبرشية الأولى الفقيرة) لأنها مكنته من متابعة اهتماماته الأدبية . كان أصدقاؤه القدامى يجيئون إليه فيهاويذهبون ، وقد كوّن صداقات جديدة ، وتعرف - بين من تعرف عليهم - على الشاعر جوردون بوتوملى ، ولكن إخلاصه لحياته الروحية لم يتزعزع قط . لقد كان جون كاهنا ممتازا ، ولم يكن ينسى في كل ما يفعله انه قس . وكل ما فعله - باعتباره قسا - قد أحسن صنعه .

إن أسلوب شعر جراى ، منذ صدور ديوانه «نقط فضية » ، يعكس التغيرات التي طرأت على مسار حياته ، ولكننا - حتى في ذلك الديوان - نجد ما يصحح نظرة الناس إلى عقد التسعينات . فبين الأقاحى البرصاء ، والأطفال القذرين - وغير ذلك من مكونات شعر التسعينات - نجد أيضا إشارة إلى حياة الكهنوت ، والتقوى والبساطة التي قدر لجون جراى فيما بعد أن يعيشها ، وذلك حيث يقول في إحدى قصائده :

وأنا أستسلم
لإغراء الأمور البسيطة . .

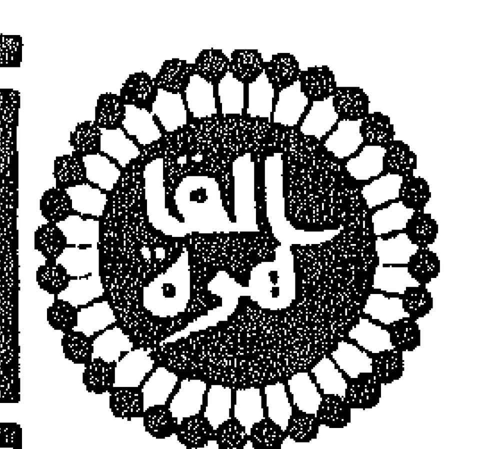
يعنى بذلك أن نفسه عازفة عن البهرج والتكلف ، ميالة إلى حياة الخدمة الروحية والاتضاع ، ومن هنا كان عنوان المقالة التي نعرضها : « استسلام للبساطة » .

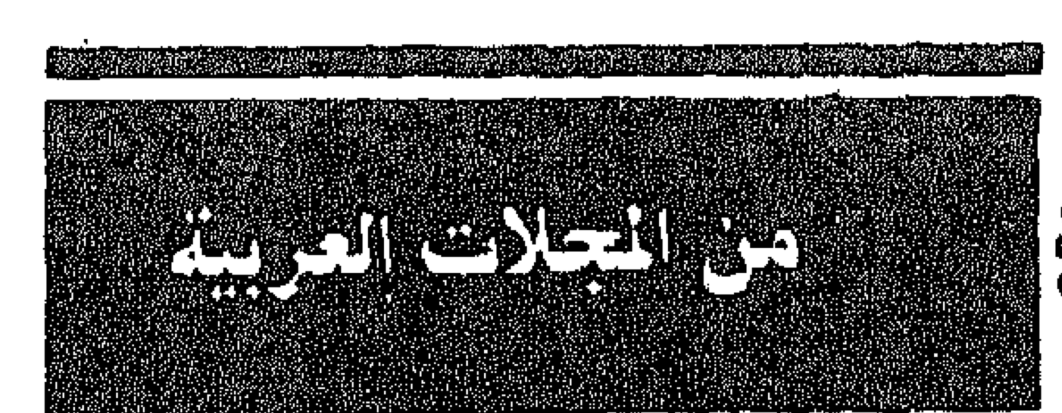
برخت

وندع « ملحق التايمز الأدبى » إلى جريدة « ذى أوبزرفر رفيو » الصادرة في ١٨ سبتمبر حيث نجد مقالة بقلم الشاعر والناقد الأنجليزى المعاصر د.ج. إنرايت عن الأديب الألمانى برتولت برخت ، وذلك بمناسبة صدور كتابين جديدين أحدهما يحمل عنوان « برخت : سيرة » من تأليف رونالد هايمان ، والثانى يحمل عنوان « برتولت برخت : القصص القصير ١٩٢١ - ١٩٤٦ » لثلاثة مترجمين من الألمانية إلى الانجليزية .

يقول إنرايت : لقد كان برخت بطلميا بمعنى أن الكون عنده - كما في فلك بطليموس - كان يدور حول ذاته وحاجاته . كانت أناه ميالة إلى تأكيد ذاتها تتطلب من الآخرين أن ينكروا نواتهم في سبيلها ، وكان مهتما بآرائهم لا بمشاعرهم . وعنده انه لا جدوى من التفكير في الطبيعة البشرية تفكيرا عميقا منفصلة عن الأوضاع الاجتماعية والطبقية والاقتصادية . لم يكن برخت مفكرا نظريا كالأمير هملت ، ولا هو قد أريد له ان يكون : لقد كان مفكراً عمليا تجريبيا قريبا من الواقع . ومن أقواله المأثورة : « الطعام أولا ، ثم الأخلاق » . فتوفير الحاجات البشرية الأساسية سابق عنده على أى بناء فوقىّ من القيم الأخلاقية أو الانجازات الفكرية .

ويضم كتاب « برتولت برخت : القصص القصير » سبعا وثلاثين من أقاصيصه ، ربما كان أهمها الأقصوصة المسماة « سقراط جريحا » . هنا تنغرس شوكة في قدم الفيلسوف ، وتقعده عن الهرب من الفرس القادمين لغزو بلاده ، فيقوم بألا عيب بهلوانية مستميتة هدفها النجاة بجلده مما يوقع الذعر في قلوب الفرس ويجعلهم يولون عنه الأدبار . وحين يهم بنو وطنه بوضع إكليل من الغار حول رأسه ، ظنا منهم انه قد طرد الغزاة بشجاعته ، يقرر أن يعترف بالحقيقة المخزية لصديقه ألسيبياديز ، وفي اعترافه هذا تتمثل شجاعته الحقيقية . إنها شجاعة أدبية لا بدنية . هنا يقدم لنا برخت سقراط كما يراه : رجلا عمليا يقف ضد التفكير التأملى ، ويؤمن بالخبرة العملية . إن أقاصيص برخت مدخل طيب إلى بقية كتاباته النظرية والقصصية والمسرحية ، على أنها - في مجموعها - لايبدو أنها كانت تشغل من اهتمامه مكانا كبيرا ◆





١٠٤ ● القاهرة ● العدد ٨٢ ● ٢٨ شعبان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ إبريل ١٩٨٨ م

غموض الشعر الجديد

سالم عباس خدادة

ـ تواجه الحركة الشعرية الجديدة ، تساؤلات عديدة حول ظاهرة بارزة ، هى صعوبة وصول القصيدة إلى متلقيها ، لما فيها من غموض سواء أكان المتلقى ناقداً ، أم قارئاً عادياً .

ـ وفى هذا المقال يحاول الكاتب سالم عباس خدادة ، تفسير تلك الظاهرة ـ من خلال طرح بعض الأسئلة والإجابة عليها ـ منها ما أسباب الغموض ؟ . . ، وما علاقته باللغة ، الحداثة ، الثقافة ؟ وما ألوانه فى الشعر الجديد ؟ . .

وقبل أن يخوض الكاتب مباشرة فى الاجابة على هذه الأسئلة طرح عدّة محاور وحاول تفسيرها والإستفادة من مفهومها ودلالاتها منها :

● مفهوم الغموض :

وهو مفهوم لا يختلف فى جوهره بين النقدين : القديم والحديث ، فكلاهما يرى أن اللغة الفنية يجب أن تتشح بمسحة من الغموض ، وكلا الموقفين يميّز بين الغموض الإيجابى والغموض السلبى . وهذا الوعى الدقيق لعملية الابداع الفنى هو الاساس الذى ينطلق منه كل متحدث حول مفهوم الغموض ، فالغموض صفة تلازم الابداع الفنى الأصيل ، لكن هذا المستوى الفنى الذى دعا إليه عبد القاهر الجرجانى يتصل بمفهوم الشعر فى تلك العصور ، حيث كان معظمه يميل نحو الوضوح ، إذ كان الشعر التقليدى فى مفهومه العام ، رسماً لنسق الوجود كما هو موجود ، ولم يكن الشاعر يتجاوز هذا النسق إلاّ نادراً ، وكان يواجه بهجوم عنيفٍ إذا خرج عن هذا النسق الموضوع سلفا ، كما حدث فى حالات مثل أبى نواس ، وأبى تمام ، والمتنبى ، أما الشعر الجديد فى حالة توتّر وتجاوز دائمين بحكم العصر الذى يحياه . عصر الإكتشافات والحضارة المدنية الكبرى ، والبحث عن المجهول . فالشاعر الجديد كما يقولون « ينظر إلى الأشياء قبل وقوعها وكأنه يتنبأ بها ولا يرى الوجود كما هو ، بل كما ينبغى أن يكون » .

● أسباب الغموض :

ومن ثمّ كان الموقف الجمالى مختلفاً ، لأن الموقف الأول يرى الفنّ وفق ظروفه التاريخية تقليداً ، ومحاكاةً ، أمّا الثانى فيراه حدساً ورؤيا . يهيمن عليه الإحساس والخيال تحت مظلة الرؤيا المتوترة للكون والحياة ومن هنا جاء غموض الشعر الجديد .

بالاضافة لعدّة أسباب ذكرها الباحثون هى :

(١) اعتماد الشاعر على ثقافته أكثر من تجاربه المباشرة .
(٢) التجريب المستمر بدافع الحداثة .
(٣) التخلف الثقافى للمتلقى
(٤) ارتداء الرمزية العميقة خوفاً من سيف الواقع
(٥) التركيز التعبيرى الشديد .
(٦) اللجوء إلى التجريد
(٧) التقليد الفجّ للنتاج الأجنبى .
(٨) ضعف الأداة الشعرية وهو سبب ليس وجيهاً لأن هذه الظاهرة يجب أن يحكم عليها من خلال المتميزين من الشعراء ، وشعراء الغموض الذين نعنيهم شعراء متمكّنون ، مثل أدونيس الذى تكشف كتاباته النقدية عن آفاقها الرحبة بعكس انتاجه الشعرى وهو شبيه بمدرسة الديوان فى رؤياها النقدية وما تنتجه من شعر مع الفارق بين الأثنين ، ومن هنا سنحاول طرح علاقة الغموض بكلّ من اللغة ، والحداثة ، والثقافة ، وهى مصطلحات ذات علاقاتٍ حميمة فيما بينها .

○ الغموض واللغة :

يقول أدونيس « لا يمكن أن نخلق ثقافةً عربيةً ثوريةً إلاّ بلغةٍ ثورية » وهو يعنى « بثورية اللغة » أن تصبح الكلمة ، قوة إبداع وتغيير ، تضع العربى فى مناخ البحث والتساؤل ، والتطلع » . لكن الواقع يكشف عكس هذه المقولة ، فاللغة فى واقعها الاجتماعى أداة اتصال بين الناس ، لكنها فى واقعها الفنى أداة اتصال وتأثير ، فإذا فقدت اللغة الفنية وظيفة الإتصال ، فإن وظيفة التأثير ستتلاشى ، ومن ثم يفقد العمل الفنى وجوده فى وجدان المتلقى . واللغة الشعرية فى القصيدة الجديدة ـ كما يرى أحد النقاد تفارق « مفهوم الوعاء أو الظرف الذى يحتوى التجربة ، إذ تصبح التجربة نفسها فعلاً لغوياً ينبنى أثناء عملية الصنع » ، وهذه اللغة ـ كما يرى الكاتب ـ على الرغم من إيجابيتها ، فإنها من خلال عملية الابداع المفتعل لدى بعضهم ، أدت إلى سلبية التعمية والإبهام ، ومن هنا يُصدم المتلقى ، فيسقط فى الحيْرة ، واضطراب الرؤى .

○ الغموض والحداثة :

كان النزوع إلى الابداع جديد ، يخلق فى فتراتٍ من التأريخ صعوبةً فى التوصيل ،

لقد صادف الشعر العربي منذ قدوم بشار ، وأبي نؤاس ، وأبي تمام ، والمتنبي ، هذا الأمر ، ولعلنا نذكر في هذا المجال عبارة أبي تمام المشهورة عندما سُئل : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ ، فأجاب : لماذا لا تفهمون ما يقال ؟ ، هذه الإجابة تحمل في طياتها أن المبدع مدرك تماماً لما يقوم به ، لكنّ المتلقي هو الذي لا يحاول تجاوز ذاكرته الشعرية ، والغموض عند أبي تمام كان جزئياً ، يرد في أبياتٍ قليلة ، لا تشكّل ظاهرة كليةً مثلما تشكّل ظاهرة غموض الشعر الجديد ، والحداثة في الشعر كما قال أحد الشعراء الحداثيين « هي التوكيد على أولية التعبير ، أعني أن طريقة ، أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها » ، وهذا القول يؤكد على وظيفة الشكل في الشعر دون المضمون ، ولعل هذا التكلف في العناية بشكل الشعر أدى إلى ضبابية المضمون وتشكّله المريب ويخالف مفهوم الحداثة الحقيقي ، الحداثة المنطلقة من واقعها والمتجاوزة له ـ ويتهم الكاتب ـ سالم عباس خدادة ـ هذه التجربة الجديدة بالتأثر بمناخ غريب ، هو مناخ الشعر الإنجليزي ، والفرنسي ، والأمريكي ، وهي المناخات التي تختلف عن البيئة والحضارة العربية .

○ **الغموض والثقافة :**

لهذه القضية طرفان ، هما المبدع ، والمتلقي ، فالمبدع كما يرى بعض النقاد أنه يعتمد على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ، فهو ذو ثقافة موسوعية ، لا يستمدّ مادته من التاريخ ، أو من الأعمال الأدبية فحسب ، بل كثيراً ما يستمدّ من ثقافته العلمية أضعاف ما يستمدّه من ثقافته الأدبية ، ويتضح ذلك في القصائد التي تعتمد على الأسطورة ، وتجعل المتلقي أمام امتحان عسير ، ونحن هنا لا ننكر أثر الثقافة في الشاعر والشعر ، فلا شعر بغير ثقافة ، لكن بشرط ألاّ تستخدم هذه الثقافة على نحو تصبح فيه جداراً أمام المتلقي وتؤدي إلى انفصاله عنها ، لأن الثقافة المؤدية للغموض الشعري هي تلك الثقافة المنفصلة فصلاً تاماً عن رؤية الواقع على حد تعبير الكاتب ـ بالإضافة لاصطدام الغموض بالإلتزام .

والمتلقي العربي كثيراً ما يتهم من الشعراء الغامضين ، أو النقاد المساندين لهم بقصور ثقافته بل بتخلفه ـ يقول أحدهم « إن في مقدمة عوامل أزمة القصيدة الجديدة ، هذا التخلف الذي يعاني منه الجمهور العربي ، وجهله عن استيعاب شروط الفن والأدب ، فالأمية والقهر الاجتماعي والسياسي ، وغياب المؤسسات الاجتماعية والديمقراطية ، قد حكم عليه بأن يظل أسير تخلّفه ، وجعله بعيداً عن التفاعل والانفعال مع أي جديدٍ يؤدّي إلى تجاوز التخلف الحضاري ومواجهته .

ومن ثَمّ نجد الهوة الواسعة بين الشاعر الذي يعتمد على ثقافته والمتلقي المتخلف بفعل العوامل السابقة ، والنقد الغامض المواكب للتجربة الجديدة ؛ لكن يطرح سؤال ـ في حالة التسليم بتخلف المتلقي العربي ، لماذا يشكو الجمهور الغربي من غموض الشعر الحديث ؟ ولماذا غير شاعر كبير مثل أراجون موقفه من الغموض عندما انفصل عن المدرسة السيريالية .

وينهي الكاتب مقاله بخلاصةٍ مهمةٍ ، يعترف فيها بأن النقد الذي أبدعه شعراء الغموض كان نقداً واعياً في أطروحاته الفنية المختلفة ، لكنه لم يستطع في مجال الإبداع مجاراته ، فليس صحيحاً ما يتكىء عليه التقليديون ، وليس صحيحاً كل ما ينادي به الحداثيون ، والصحيح هو النزوع نحو الجديد من خلال استيعاب الحاضر ، والماضي وتجاوزهما مع مساندة نقدية فعّالة .

مجلة العربي ـ الكويت
عدد فبراير ١٩٨٨

موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية المعنى

د . عثمان موافي

يفتتح د . عثمان موافي بحثه عن عبد القاهر الجرجاني وموقفه من قضية المعنى بقوله :

« يبدو لي أن أصالة الناقد تقاس من بين ما تقاس به بمدى احساسه بذوق عصره ووعيه تراث أمته الوجداني والعقلي واللغوي وعيا تاما ، ومقدرته على تمثل روح العصر وتراث الأمة تمثلا واضحا . يضاف إلى ذلك ، بقاء فكره النقدي ، ينبض بالحياة ، ويساير روح العصر ، على تعاقب العصور والأزمان . والمتأمل الواعي لتراثنا النقدي عبر تاريخه الطويل ، يدرك حقيقة هامة وهي أن هذا الحكم لا ينطبق إلا على عدد قليل من نقادنا القدماء ، وعبد القاهر الجرجاني في رأيي واحدا من بين هؤلاء النقاد القلائل الذين يتميز فكرهم النقدي بهذه المزايا »

ثم يمضي الباحث مؤكدا أن تناوله لموقف الجرجاني من قضية من أهم قضايا النقد الأدبي يكشف لنا بوضوح عن هذه الحقيقة .

وقد ظهر اهتمام الجرجاني الواضح بهذه القضية ، ومرد هذا الاهتمام هو ارتباط هذه القضية بنظرية النظم التي تناولها في كتابه « دلائل الإعجاز » ، ومؤدى هذه النظرية ، أن بلاغة التعبير اللغوي لا ترجع للفظ وحده ولا ترجع كذلك للمعنى وحده ، ولكنها ترجع لائتلاف اللفظ بالمعنى ودخولهما في تعبير لغوي واحد ، ويبدو ذلك واضحا من قوله معقبا على بعض النصوص ، التي ذكرها في هذا الغرض . (فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا ، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها ، في ملاءمة معنى اللفظة ، لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ) .

فهو هنا يلفتنا إلى النظر في الكلمة مجردة قبل دخولها السياق

اللغوى وهو يرى أن إحساسنا بقيمتها الجمالية قد يختلف من سياق لغوى إلى آخر ، فقد تستعذب الكلمة وتحلو فى سياق ، وقد تستهجن الكلمة نفسها أو يقل حسنها فى سياق آخر

يستشهد على ذلك بكلمة الأخدع فقد استعملها الصمة القشيرى استعمالا حسنا فى قوله

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى
وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

بيد أن الكلمة نفسها تبدو ثقيلة على النفس فى قول أبى تمام

يادهر قوم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

وعلى أى حال فهذا يؤكد صحة قوله بأن الكلمة لا توصف بالحسن أو القبح من حيث هى لفظ مجرد ، وإنما من اكتسابها صفتها حين تدخل فى سياق أو نظم ثم يمضى د . عثمان موافى عارضا لأفكار عبد القاهر الجرجانى ومعارضاته لمعاصريه كالجاحظ ومناقشاته لهم حول فهمهم لنظم الحروف ونظم الكلم .

● كيف ينشأ النظم ؟ وعلى أى عمد ينهض ؟ ●

يرى عبد القاهر إن نظم الكلام لا يكتمل بناؤه إلا بتطبيق قواعد النحو التى تعد فى رأيه أهم العمد التى ينهض عليها ويتضح هذا من قوله (أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع ، الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه ، فلا تزيغ عنها)

وهو لا يقصد قواعد النحو فى حد ذاتها ، بل الآثار التى تنشأ عن استعمالها ، فقد لاحظ الجرجانى أن الإخبار بالاسم يختلف عن الإخبار بالفعل فالاسم صفة ثابتة بينها الفعل وصف متغير وكذا فإن الإخبار باسم الفاعل أو المفعول يختلف عن الإخبار بالفعل ويستشهد بقول النضر بن جؤية :

لا يألف الدرهم المضروب صرتنا
لكن يمر عليها وهو منطلق

فهو يستخدم اسم الفاعل « منطلق » يدل بهذا على لزوم الدرهم حالة واحدة وهى الانطلاق .. فلو وضعنا فعلا مثل « ينطلق » لتغير المعنى ودل هذا على أن الانطلاق ليس صفة ثابتة بل متغيرة كما لاحظ الجرجانى أن تغيير صياغة الجملة المكونة من المبتدأ أو الخبر بالتقديم والتأخير يؤدى إلى تغيير المعنى ، وفى دراسته لظاهرة التقديم والتأخير لاحظ أن تقديم أو تأخير الفعل أو الفاعل أو المفعول به أو الجار والمجرور يؤدى أيضا إلى تغيير المعنى .. فتقديم المفعول فى صيغة الاستفهام ، يختلف عن تأخيره فقولنا مثلا : أخالدا تضرب ، يدل على إنكار وقوع الضرب على خالد ، لا إنكار وقوع الضرب على الإطلاق أما قولنا : أتضرب خالدا ، فيفيد إنكار حدوث الفعل ووقوعه ، سواء على خالد ، أم على غيره من الناس ، وقد وصل إلى تحديد معانى همزة الاستفهام ، فذكر أنها تأتى للتقرير أو الإنكار أو التوبيخ .

ثم يمضى الباحث د . عثمان موافى موضحا وجهة نظر عبد القاهر الجرجانى فى تقديم وتأخير المفعول والفاعل والجار والمجرور مستشهدا ببعض الأقوال والأشعار ويواصل .

ولو ضربنا صفحا فى هذا كل ، وعدنا إلى تأمل وجهة نظر عبد القاهر فى نظم الكلام وتفريقه بينه وبين نظم اللفظ لا تضح لنا أن أهم ما يميز نظم الكلام من نظم اللفظ هو كونه صياغة تركيبية لسياق لغوى تتطلب شيئا من التفكير كما أشرنا

● فيم ينصب التفكير هنا ، أفى اللفظ ؟ أم فى المعنى ؟ ●

يرى اللفظيون ، أن التفكير فى تأليف الكلام ونظمه ينصب فى اللفظ ، بينما يرى عبد القاهر أنه ينصب فى المعنى . ويتضح هذا من قوله (. . . ومعلوم أن الفكر من الانسان يكون فى أن يخبر عن شىء بشىء ، أو يصف شيئا بشىء أو يضيف شيئا لشىء أو يخرج شيئا من حكم من سبق منه بشىء ، أو يجعل وجود شىء شرطا فى وجود شىء ، وعلى هذا السبيل ؟؟ وهذا كله فكر فى أمور معقولة زائدة على اللفظ)

وإذا كان عبد القاهر يعلى من قيمة المعنى ويفضله على اللفظ فى الصياغة أو النظم فكيف يستقيم هذا والأساس الذى أقام عليه نظريته فى النظم ، وهو ارتباط اللفظ بالمعنى وائتلافهما معا ؟؟ إن الإجابة على هذا السؤال تقتضينا النظر فى مفهومه للمعنى أو فيما يقصده بالمعنى هنا !

● الذى يقصده بالمعنى ●

إن المتأمل لوجهة نظره فى المعنى يتضح له أنه لا يقصد بذلك ما يتبادر إلى الذهن العادى أى الفكرة المجردة أو المضمون المجرد وحيث أن جمال الشىء المصاغ يتفاوت من صياغة إلى أخرى فإن العبرة ليست بموضوع الصياغة ، بل بطريقتها . إن المفاضلة بين تعبير وتعبير تتوقف على حسن الصياغة لا على موضوعها ، أو معناها المجرد . فأنت لا تصل إلى الغرض من المعنى بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه ، الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ثم تجد لذلك دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكتابة والاستعارة والتمثيل وعلى أى حال فعبد القاهر لم يقتصر فى تناوله لقضية معنى المعنى على هذا التفريق بينه وبين المعنى الأصلى بل تعدى ذلك إلى ابراز أهم خصائص هذه الظاهرة الأدبية التى يتوقف عليها حسن الصياغة فأشار إلى أن معنى المعنى فرع من المعنى الأصلى وصورة له وأنه ذو دلالة غير مباشرة فى التعبير إذ يتوصل إليه بأداة أو واسطة تعين على إدراكه .

وهذا يفسر لنا سر تفاوت الأدباء فى التعبير عن الغرض الواحد بأكثر من تعبير وصياغة لغوية ، وذلك تبعا لتباين السياق اللغوى وسياق الحال ، كما يقول اللغويون المعاصرون . وقد ادرك عبد القاهر هذا الأمر ادراكا واعيا فأشار إلى أن المعنى الأصلى ، أو الغرض قد يعبر عنه بعبارتين مختلفتين ، وقد تأتى احداهما ابدع من الأخرى .

ويلفتنا عبد القاهر إلى أمر هام يتعلق بصياغة معنى المعنى وهو الأثر النفسى الذى يرتبط بصياغة هذا المعنى أو ينشأ عن أداء هذه الصياغة . فهذا الأثر يعد جزءا من هذا المعنى ويدخل فى تشكيل صياغته .

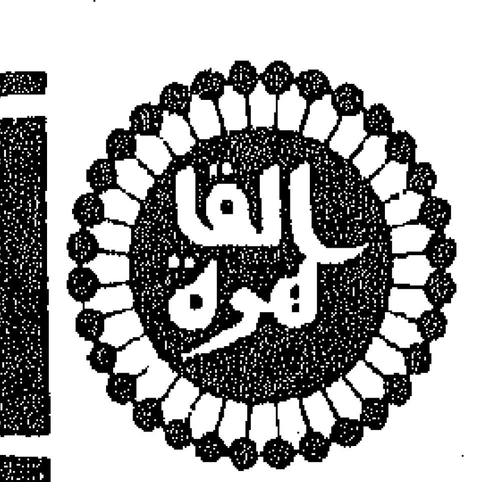
هذا ، وقد أصبحت قضية المعنى فى تناول ناقدنا لها نظرية نقدية تقوم على العلة والمعلول ، وترتكز على أصول وقواعد علمية ، ولكن هذا لا يمنع باستضاءة ناقدنا بفكر النقاد السابقين إلى دراسة هذه القضية وكذا بعض النحاة برغم اختلافه عن النحويين فى فهم وظيفة النحو فى الجملة وبعد أن يرد الباحث د . عثمان موافى على الذين اتهموا عبد القاهر بالتأثر بفكر القاضى عبد الجبار المعتزلى نافيا عنه هذه التهمة يختم بحثه قائلا :

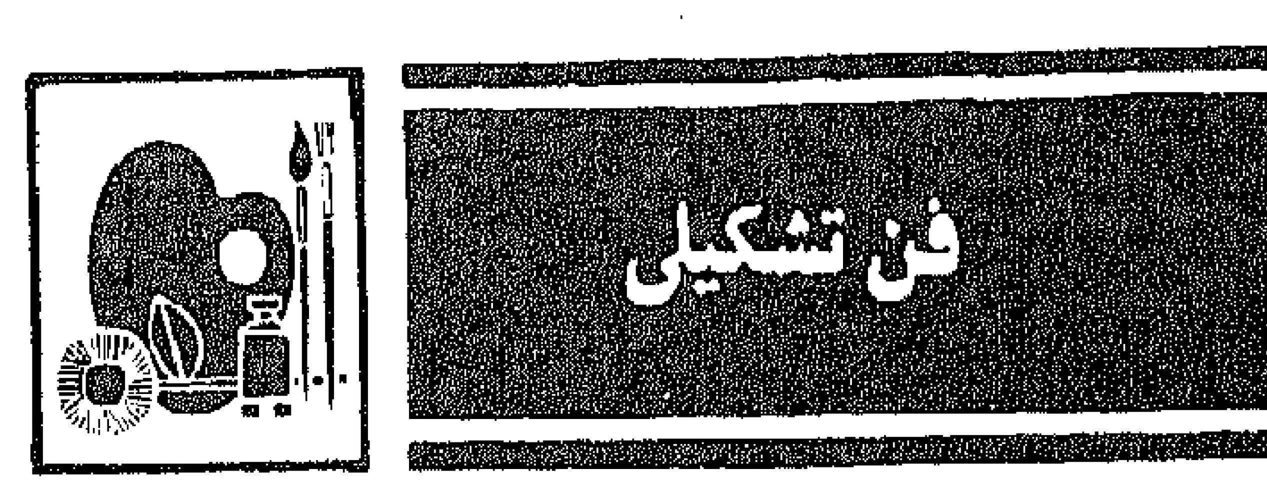
إن عبد القاهر لم يقدم على دراسة هذه القضية تقليدا لهؤلاء النقاد ، أو نقضا لآراء أولئك وإنما كان يدفعه إلى ذلك أمر أهم من ذلك بكثير وهو الكشف عن الصياغة اللغوية للتعبير القرآنى التى تعد فى رأيه سر إعجازه وتحليلها ، وإبراز خصائصها .

وقد مهدت دراسة عبد القاهر الجرجانى لقضية المعنى الطريق لنشأة علم بلاغى سمى فيما بعد بعلم المعانى كما أنها وضعت بين أيدينا منهجا نقديا دقيقا فى تحليل الأساليب . ومن اللافت للنظر أن هذا المنهج يتفق والمناهج النقدية المعاصرة .

ولعل هذا يؤدى بنا إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عن تراثنا النقدى ، ومدى صلاحيته لمسايرة ركب الحركة النقدية المعاصرة ◆

العدد الثالث ــ السنة الثالثة عشرة . مجلة الدارة

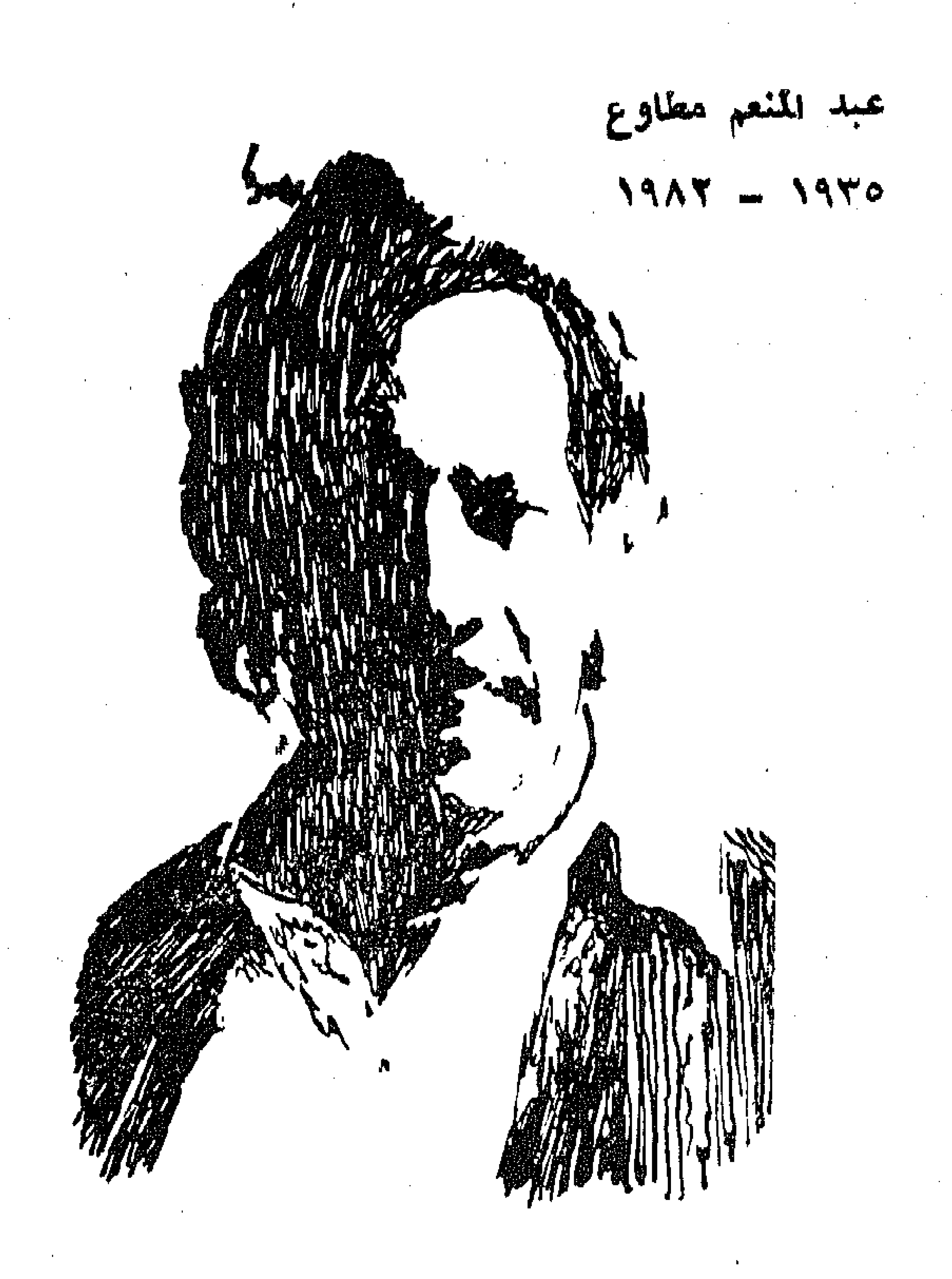




فى الذكرى السادسة لرحيله :

عبد المنعم مطاوع ... والصمت

عصمت داوستاشى



عبد المنعم مطاوع
١٩٣٥ - ١٩٨٢

فى ضحى الخميس الموافق ٢٥ فبراير ١٩٨٢ رحل الفنان الشاعر عبد المنعم مطاوع . . فى صمت . . وكان الصمت لزومية من أهم لزومياته الحياتية . ورحلت معه أشعاره ورسوماته ولوحاته وأستطيع أن أقول ان «مطاوع» عندما رحل قرر أن يأخذ معه كل شىء ، لتبقى المرارة فقط فى قلوبنا لعجزنا نحن اصدقاءه وتلامذته ومحبيه ، من أن نفعل له شيئاً نخلد به رحلته الابداعية المميزة فى الحياة ، بل هو العبث الذى يجعلنا عاجزين أن نفعل للراحلين من الفنانين والأدباء والشعراء أى شىء لتخليدهم كإضافة تراثية للوطن وللأجيال القادمة .

وعبد المنعم مطاوع الذى تخرج من كلية الفنون الجميلة ١٩٦٣ م بالاسكندرية وهى نفس الكلية التى تخرج منها وزير الثقافة فاروق حسنى فهو زميل وصديق لمطاوع فهل يعلم أنه مات منذ ست أعوام وهل يعلم السيد وزير الثقافة ان لوحات مطاوع المتبقية على وشك الهلاك التام فى مخزن متواضع فوق سطح مبنى قصر ثقافة كفر الشيخ . وأن باقى اعماله مبعثرة عند الأصدقاء .

إن مطلبنا الوحيد من الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة هو إنقاذ ما تبقى لزميله وصديقه مطاوع بأن يأمر بتحويل حجرة وليس شقة مؤقتاً بالدور الأول من مبنى قصر ثقافة كفر الشيخ تخصص بالكامل كنواة لمتحف لأعمال عبد المنعم مطاوع يضم لوحاته بعد ترميمها بواسطة مرممى المركز القومى للفنون وتضم أيضاً أوراقه ورسائله وأشعاره وما نشر وكتب عنه وأن يكون هذا المتحف المتواضع بداية لإنشاء متحف اقليمى لفنانى وأدباء كفر الشيخ ودسوق فما



أحوج هذه المحافظة إلى متحف كبير وهى تلد كل يوم هذا الجمع الكبير من الفنانين والأدباء والشعراء وأقدم طلبى هذا على صفحات مجلة القاهرة التى أرجو أن تفسح صدرها لفنانى الأقاليم وخاصة الراحلين منهم ومعظمهم قد حُرم من أضواء وشهرة القاهرة . . هذا المطلب ليس مطلبى وحدى بل اقدمه لوزير الثقافة باسم كل من عرف وصادق وتتلمذ على يد الفنان الكبير عبد المنعم مطاوع .

فمن هو عبد المنعم مطاوع

يقول عن نفسه فى مقدمة ديوان شعره الوحيد الذى طبع عام ١٩٧٩ من مطبوعات «كتالوج ٧٧» .

● إننى اسرى فى مسرى ذلك الشعور اللاهب الذى يأخذ بجماع الذات مرة واحدة ويقدر على سك هذه المفاجآت الحارة بكل مخلفات انعطافاتها دون تعب أو تجهيد . . فليفعل الشباب فى بلادى تجربة التذكر هذه نداء رقيقاً وكأنه تقرير ما دار حولنا من ندوات تصدق فى الفرص الحلوة وهى تنهمر لتندلع فى الوجدان شعلة خالدة للزمن والدهر .

● وفى قصيدة «لزمية الصمت» الذى سمى الديوان الشعرى لمطاوع بها . . يقول عن نفسه :

كنت أعلم أن العالم يملؤ نى بالحزن .
يحثو على هامتى التراب ـ وينفض ريشه الملون علىّ .
ويغمس فى قرارتى مبضعه الجارح
كنت أعلم أننى امتداد بلا توقف
اغتراب بلا لزوم
وفى حنايا صدرى الصغير
كانت الملامح الغريقة . . كانت الدماء المجسدة . . والألق الخابى .



وفى العدد الخاص من مجلة إشراقة «العدد الأول - ابريل - ١٩٨٢» والذى صدر خصيصاً عن عبد المنعم مطاوع بعد رحيله مباشرة عن مديرية الثقافة بكفر الشيخ .

- كتب عنه الفنان محمد أحمد الديب مدير مديرية الثقافة بكفر الشيخ .

لقد زاوج مطاوع بين الحلم والواقع . . بين الماضى والحاضر . . بين الأصالة والمعاصرة فى ثنائية مبدعة مبهجة . . وفى توازن مدهش حقاً ، كان يضرب بجذور فكره وأحاسيسه فى أعماق الكون فينبت نتاجاً فذاً ورائعاً ، فيه عطر مصر وسحرها . . وكأنما العراقة كانت ذرات وجوده . . أودعها فى سر خلوده : لوحات .

- وكتب عنه الشاعر ممدوح إبراهيم المتولى يرثيه :

الأبجدية لغة الكتابة
ولغة الرثاء
الأسى والدموع
ولأنه كان ينبوع
نبى
فى زمن مافهش أنبيا
شاعر
فى زمن غريب القصد والملمح
عاشق
والعشق فى الزمن الوجيع توهان
ولأنه كان
وكان . .
ملعونة كلمة كان
طول ما الزمن ده بيرفض الفنان
ويقتله فى الضهر .

- وكتب الشاعر عبد الدايم الشاذلى فى حواره الأخير مع مطاوع . . سألته :

● أنت فنان تشكيلى وشاعر . . فمن أى مدخل أبدأ الحوار معك ؟

● قاطعنى قائلاً : ليس الكلام معى حول الفنى حديثا عابراً مع ثبوت الفكرة بحدث التطور ، لذلك فالمهم عندى أن نتعرف أولاً على ماهية الفن لدى ، ونوعية الفنان الذى تتحاور معه ، فالفن التشكيلى جوهر وصفه ـ إنه مدلول الحوار الكونى ـ وتواجد الفنان الموهوب سبب ومسئولية ذاتية بالدرجة الأولى . انى أعتبر وجودى هو جوهر إبداعى وليس نوع الابداع وتقبله هو الأهم .

المهم عالم الفنان الذى يكون . وهناك ابداعات خاصة وعالم خاص يتحمل الفنان مهمته ، وأيضاً عطاءاته بالنسبة للانسان بالطريقة التى يعطى ويتلقى من خلالها كيفية تفاعل المجتمع بفنه . أما الشعر فهو مدخل الفكر الفنى الصافى وشبكة الشفافية بين الأداء المادى وتحول اللغة إلى من يتعايش مع الحقيقة الذهنية التى تقوى وتشد من همة الفنان المفكر وسط عالم مزدحم يمهد فيه طريقه للحياة وللحرية . إن الشعر التزام بمستوى وليس غناءً فقط ، إنه احياء لمدلول العناصر التى تتكون منها طريقة الحياة وتداخل تواجدها السريع المتبدّل .

هذا هو المدخل للحوار . لأن الفن تقدم للإنسان وتبدل فى النوعية وليس أداءً فقط يخسر الإنسان من خلاله كعمل أو يكسب . إنه تقييم وليس تبديل .

والفن التشكيلى والشعر ثورة متجددة يتميز بها الانسان الفنان ليمتد فيها كرائد منتشر ترضى بذوقه الجماهير وتعلو بهمته إلى مبادئها السامية والخطيرة فى التطور .

- فى بكائية الشاعر ابراهيم غراب يقول عن مطاوع :

يا طير عاش الزمن عريان
لها ريش يحميه
وكل جناح للأمل يأخذه
يطير يوم بيه
ومات بيحن
كما الناس للدفا المسروق .

- وكتب عن أعماله فى الرسم والتلوين الفنان السيد عبده سليم :

وأهم ما تتميز به رسوم ولوحات مطاوع ، تلك الخطوط المتجانسة القوية الجريئة التى تمتلىء بالحيوية والحركة ، والتى استمدها من ذاته ومن شواهده الكثيرة ثم من الفن المصرى القديم ، فمعا لجة الخط عنده تنم عن قدرته الخارقة وتكشف بكل الدقة والحيوية تلك الصفات الجوهرية التى تعبر عن عبقرية هذا الفنان العملاق .

- وكتب عنه الشاعر الكبير محمد محمد الشهاوى :

كانت حياته ، وذلك الصمت الذى لازمه لم يعتنقه مرغماً أو مكرهاً أو مجبراً لكنه

الصمت ــ القصد ــ الإختيار ــ الإرادة ــ الموقف . .

الصمت المختمر بوعورة الحنكة والخبرة وعظمة الادراك . الصمت ــ الإلهام الذى يفجّر فى سراديب النفس ودهاليزها نوافير الرصد والتأمل والاختزال والاختزان ، والترفع عن الفجاجة والسفسطة التى لا تتمخض ــ فى كثير من الاحايين ــ إلا عن سفاسف إسفاف أو سفه ــ ولا تلد غير الضجيج والضوضاء . . والزهو الأجوف . . والتطاحن القمىء .

إن صمته المختار كان ــ فى معترك الحياة ــ عُدَّته وعتاده وفى حلبة التحقيق كان سهره وغزواته وانقضاضه على المساحات البيضاء التى كانت تثير شهية ونهم يديه ليفعل بها ما يريده ، فإذا بها وقد أصبحت الفراغات جنات تجرى من تحتها أنهار تمخرها زوارق مفعمة بالفرح . . والأطفال . . والأزهار . . وزغردة الحياة .

● وكتب فى قصيدته «السندباد» فى ديوانه الأول «مسافر فى الطوفان» يرثى ــ إلى عبد المنعم مطاوع السندباد والذى كان يجوب العالم من موقعه :

● صديقى وارتحالك . . فجاةً . . قد زاد تمزيقى
هو أنا ليس أغنيةً ملفقةً بمذياع الهوى السوقى
ولا خبراً من الأخبار فى
صحف الدعاية أو مجلات المساحيق
هو أنا نجمة فى الأفق وضّاءة
تموت نموت لكن
سوف تبقى بعدنا لأنامل التاريخ إيماءة
لأننا لم نبع يوماً ضمائرنا . . لذى جاه ولا سلطان .

● وكتب الفنان مصطفى عبد المعطى زميل وصديق مطاوع فى كتالوج معرضه الشامل الذى أقيم بقاعة اخناتون بالقاهرة عام ١٩٨٤ .

ــ عرفته منذ الخطوات الأولى فى طريق الفن . فلقد تزاملنا منذ عام ١٩٥٦ فى أول دفعة لطلاب الفن بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية . . كان مرحاً على الرغم من جديته . . وكان منذ البداية فى سباق مع نفسه للتحصيل . . فناً . . وثقافة . . فأصبح من العازفين عن رفاقه . كان شاعراً حساساً . . وكثيراً ما كان فى وسط الصمت الفنى فى مرسمنا بالكلية يقطعه صوت مطاوع بمقطع شعرى . . فى القاء مبدع . . فيأتى وكأنه أغنية أسطورية بعيده ذات عبق تاريخى مميّز وكان يرى فى حياة فان جوخ المثل النموذجى لحياة الفنان .

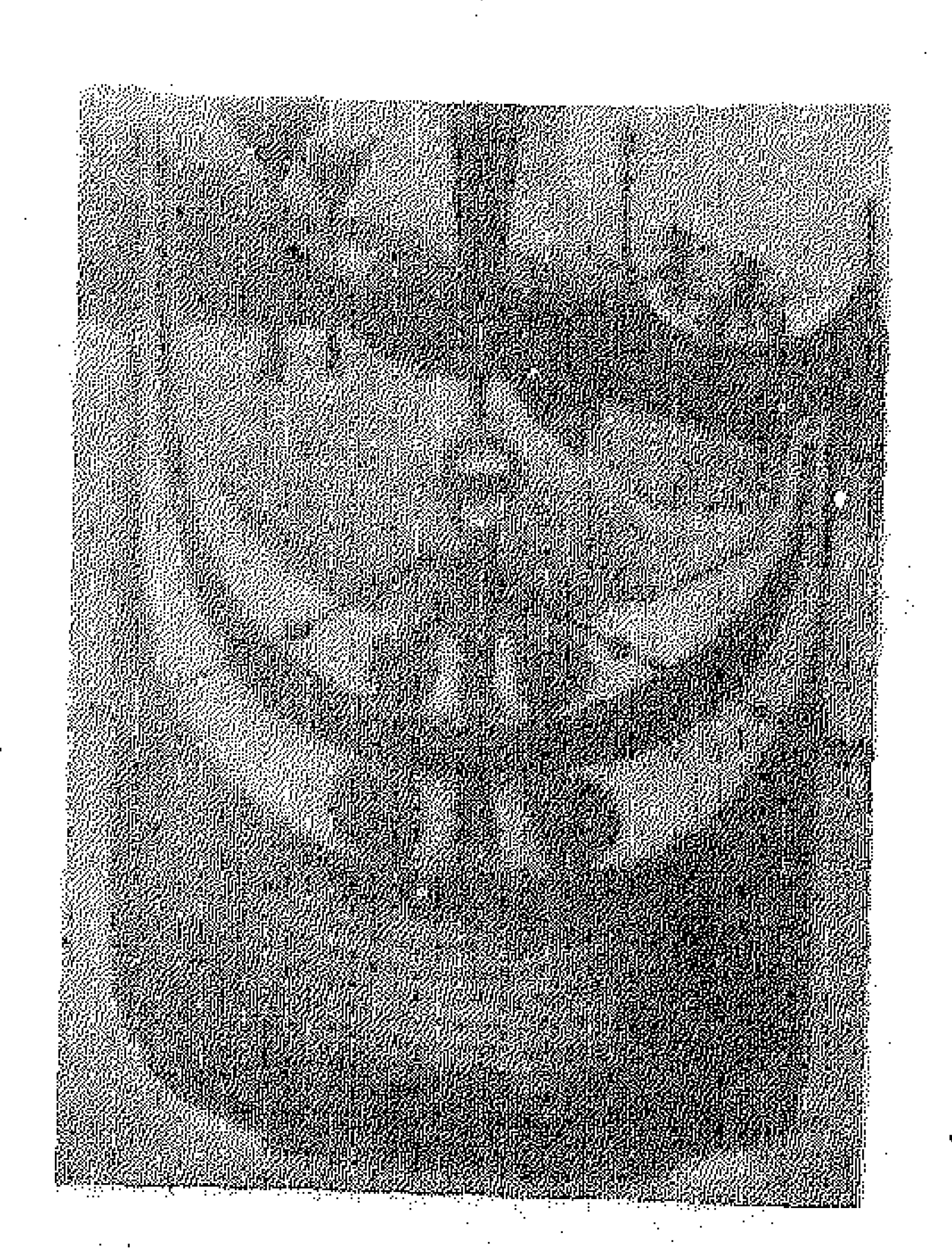
وسقط الفارس فريسة لصدمة نفسية شديدة ورغم الظلمة الحالكه . . ورغم النزيف الدامى . . لم يفقد عبد المنعم مطاوع قدرته على الحلم .

فلقد ظل يحلم بالأمان ــ لكنه رغماً عنه ــ مات دونه .

والغريب فى الأمر أن الفنان الدكتور مصطفى عبد المعطى زميل وصديق مطاوع لم يستطع أن يفعل لمطاوع أثناء حياته أى شىء . . كان يمكن ان يساعده فى منحة تفرغ عندما تولى مصطفى عبد المعطى وظيفته كمدير للمركز القومى للفنون عام ١٩٨٠ . . وكان يمكن بعد ان مات مطاوع ان يقتنى أعماله . . للأسف شىء من هذا لم يحدث .

● وكتب عنه الفنان والناقد الفنى عز الدين نجيب فى مقاله بعنوان «أغنية العاشق «مطاوع» » نشرت بمجلة ابداع فى يولية ١٩٨٧ م يقول :

إن مطاوع يعدُّ من جيل الستينيات الذى يتصدر الحركة التشكيلية اليوم ، وكان مؤهلاً بموهبة غير عادية ليكون واحداً من ألمع نجومها ، لولا أن تضافرت كل الظروف المأسوية ضده ، منذ أن كان طالباً بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، ضمن أول دفعة دخلتها «عام ١٩٥٦» وحتى وفاته



«١٩٨٢» ليعيش ما بين التاريخين حياة لا تدانيها فى عذاباتها حياة فان جوخ : مشرداً ، مفلساً ، وحيداً ، بلا مسكن ولا مرسم ولا زوجة ولا أهل أو رفيق ، مهجوراً من الحبيب ، مجروحاً بالإهانة والأشفاق ، مرفوضاً من اللجان الفنية ، تائهاً فى متاهات مرضه النفسى . . لم يتوقف عن الرسم والشعر والابتسام ، ظلت متوهجة بداخله روح الطفل البريئة ، أو روح الطائر المغرد لمحبوبته فوق أعالى الاشجار ، وإن كان قد لزم الصمت أغلب أوقاته بالنسبة للمجتمع .

ــ وينهى الفنان الأديب عز الدين نجيب دراسته عن مطاوع :

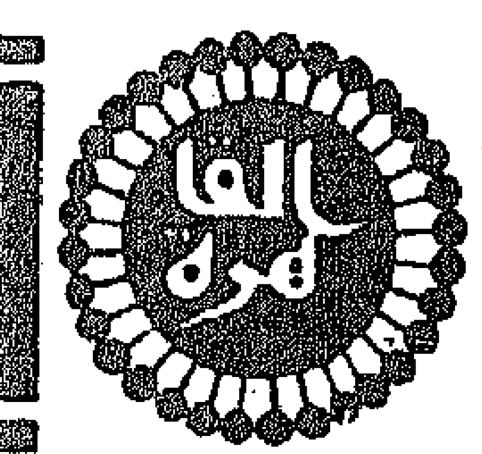
إن أقل عمل تقوم به وزارة الثقافة ــ إبراء لساحتها ــ هو أن تقوم بحملة واسعة لجمع لوحات عبد المنعم مطاوع ، وان تعمل على ترميمها ووضعها فى إطارات لائقة ، وان تقيم بهذا التراث معرضاً شاملاً يتنقّل بين القاهرة والاسكندرية والمحافظات الأخرى .

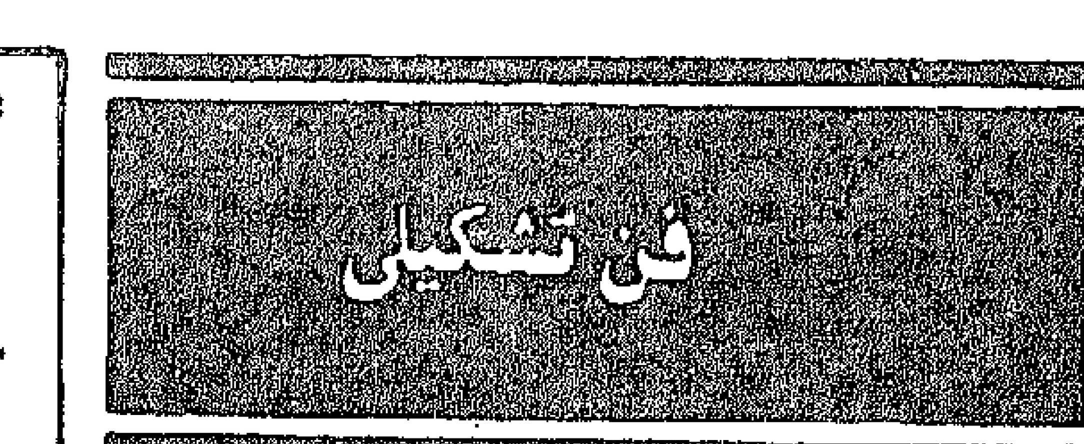
وان يقتنى عدداً من أعماله لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ومتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية . ثم يصدر كتاب عنه يتضمن أكبر عدد ممكن من لوحاته بالألوان ، بينما يجهز له متحف لائق به فى كفر الشيخ أو دسوق . . ولنسرع فى ذلك ، قبل أن يقول التاريخ عن هذه الفترة : تلك أمة قتلت فنانيها .

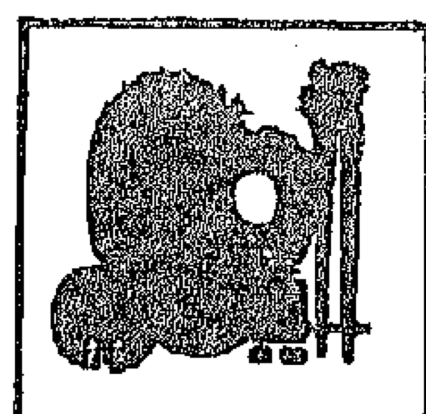
واختتم هذا الموضوع ــ الذكرى ــ بأن الأمل فى أن يقول وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى كلمته حول هذا الموضوع . . أمل قوى لإننا عهدنا فيه دائماً قدرته على الإنجاز وتقديره الكبير للفن والفنان . . واننا واثقون من ان إجراء ما سيحدث قريباً للحفاظ على التراث الفنى لعبد المنعم مطاوع حتى يتوقف موته الذى يتكرر فى ذكراه كل عام . . كتب مطاوع فى لزومية الصمت يقول :

«الريشة حكم . . ومداد الريشة ايمان المس . . واللحظة بنت العمر وليل . . مازالت روحى تلتمس اللمس وتقدس فن وتشيد الأمل الضخم بأحلام الورد . مازال العالم يحترم الخفق . . والناس حبيبه » ◆

صور الموضوع بالصفحات من رقم ١١٣ : ١١٦







الكاريكاتير
الدور السياسى والاجتماعى

●● **الكاريكاتير . . هو اللغة العالمية للتعبير ، شأنه فى ذلك شأن الموسيقى فهى تصل لاسماع الناس فى كل مكان فى العالم دون مترجم . . والكاريكاتير ، هو فن التعبير بالخطوط والاشكال والالوان والزوايا . . وهو سلاح لاستئصال الجمود فى السلوك والعلاقات الاجتماعية . . .**

لم تكن تجربة استخدام المغالاة أو المبالغة فى رسم التقاطيع لتأكيد الشخصية المرسومة ـ أو الرسم الكاريكاتورى ـ صنيعة اليوم ، ولكنها أقدم بكثير ، ونستطيع تبيانها فى بعض الرسوم والنقوش المصرية والاغريقية القديمة ، غير أنها لم تكن تعتمد على تصوير الافراد والشخصيات ، بل كانت سخريات ضاحكة من الضعف البشرى على وجه العموم ، غير موجهة إلى أشخاص بالذات .

وقد مارس العرب هذا الفن الكاريكاتورى من خلال الصور الشعرية ، فصور « ابن الرومى » فى شعره أحدب بأنه يتجمع كى يتهيأ للصفع ، وفى صورة أخرى ينتقد التقتير قائلاً :

يَقتّر عِيسَى على نَفْسِهِ
وليسَ بباقٍ ولاخالدِ
ولو يستطيعُ بتقتيره
تنفّسَ من منخار واحد

لكن أول مدرسة للرسم الكاريكاتيرى فى التاريخ الحديث أنشأها الفنان الإيطالى « أينبال كاراتشى » (١٥٦٠ - ١٦٠٩) فقد رسم صوراً ضاحكة كمثل بعض الناس المحيطين به ، ومن اسمه اشتق لفظ « الكاريكاتير » وهى كلمة تعنى « المغالاة فى إبراز العيوب » .

وهناك فرق بين الرسم الساخر « الكاريكاتير » والكارتون فالأول يصور الأشخاص بتجسيم ملامحهم والمبالغة فى

عادل ثابت

إبراز ما يتميزون به من سمات . ثم تطور بعد ذلك ليعبر مع قليل من الكلام أو بدون تعليق عن بعض المفارقات الإجتماعية الضاحكة .

أما « الكارتون » فهو لايصور أشخاصاً لذاتهم بل للتعبير عن حوادث وأفكار ومواقف وهو عادة يعتمد على الشخصيات الرمزية ، وان كان قد تطور عن فن « الكاريكاتير » نفسه .

وكان « جورج تاونسهند » أول رسام إنجليزى تألق فى شهرته ـ ربما لأول مرة ـ لأنه استخدم الكاريكاتير كسلاح سياسى ، ثم جاء « وليم هوجارث » الذى كان رساماً موهوباً فتفوق عليه وعلى الكاريكاتيريين الايطاليين أنفسهم ، فقد استطاع بنبوغه أن يمنح رسومه الحيوية والجدية والهدف ، فتعتبر رسوم « هوجارث » أصدق تعبيراً عن وجه حقبة من التاريخ الانجليزى ، عندما كانت الخشونة والثقافة تتصارعان على السلطة . وقد أدت أعماله الى قيام مدرسة إنجليزية للسخرية كان من بين شخصياتها الرئيسية الفنان : « توماس رولاندسون » . « ١٧٥٦ - ١٨٢٧ » و « جيمس جيلراى » . وقد استخدم افراد هذه المدرسة « الكاريكاتير » كسلاح مباشر لمهاجمة خصوم الأحزاب السياسية التى ينتسبون اليها ويعملون لحسابها .

وانتشر فن الرسم الكاريكاتيرى فى ذلك الوقت بسرعة كبيرة ويرجع ذلك الى سهولة وصوله إلى المشاهدين عن طريقة طباعة الصحف والمجلات فى أمريكا ودول أوربا ، ففى فرنسا اشتهر الفنان الشاب (شارل فيليبون) عن طريق رسومه المصورة فى المجلة الأسبوعية « الكاريكاتير » عام ١٨٣٠ ، ثم أصدر جريدة يومية باسم « الشاريفارى » عام ١٨٣٢ ، ولما كانت هاتان الصحيفتان معارضتين لسياسة الحكومة القائمة حينذاك فى فرنسا فقد لاقى هذا الرسام ضغوطاً شديدة ورقابة صارمة ، لكن برغم كل هذه الظروف مع سوء طباعتها ، أن ينشأ من خلال هاتين الصحيفتين مدرسة قوية للكاريكاتير ، كان من بين اساتذتها ودعاتها « دوميبه » و « جرافينى » و « جراند فيل » ، وقد زُجّ بأونوريه دوميبه فى السجن من أجل رسم كاريكاتير يمثل الملك لويس فيليب ، وما كادوا يطلقون سراحه حتى سارع الى استئناف مهاجمة الحكومة القائمة حينئذ على صفحات « الشاريفارى » .

وما من شك ، فإن تطور الطباعة وقتذاك إلى طباعة الحجر « الليتوغرافية » التى استخدمت على نطاق واسع ، اتاح « لدوميبه » فرصة لم تتح لمن سبقوه من الرسامين الكاريكاتيريين .

كانت إنجلترا فى ذلك الوقت ؛ تتجه صوب نجاح تجارى ، وثبات سياسى ، ولم يستطع فنان ساخر أن ينافس روايات « ديكنز » و « ثاكرى » فى اجتذاب اهتمام الجمهور ، لكن عدداً من الناشرين أمثال « جون ليتس » و « رتشارد دويل » استطاعوا تقديم ألوان من المطبوعات الفكاهية لعب فيها الكاريكاتير دوراً رئيسياً مهماً . ففى عام ١٨٦٢ ، عندما ظهرت مجلة « فانيتى نير » قدمت رسوماً كاريكاتورية لبعض الشخصيات المعاصرة ساهم فى رسمها الفنانون : « تيسوت » و « كارلى بلجرينى » الذى كان يوقع رسومه باسم « النسناس » و « ليزلى وارد » الذى اختار لنفسه توقيع « الجاسوس » !!

وعندما أصبحت الرسوم الكاريكاتورية تخاطب جمهوراً عريضاً ، فقد كف الرسامون شيئاً فشيئاً عن رسم الشخصيات المعروفة ، وبدأوا يقدمون شخصيات إجتماعية رمزية يمكن استغلالها فى التعليق على الأحداث الاجتماعية أو السياسية .

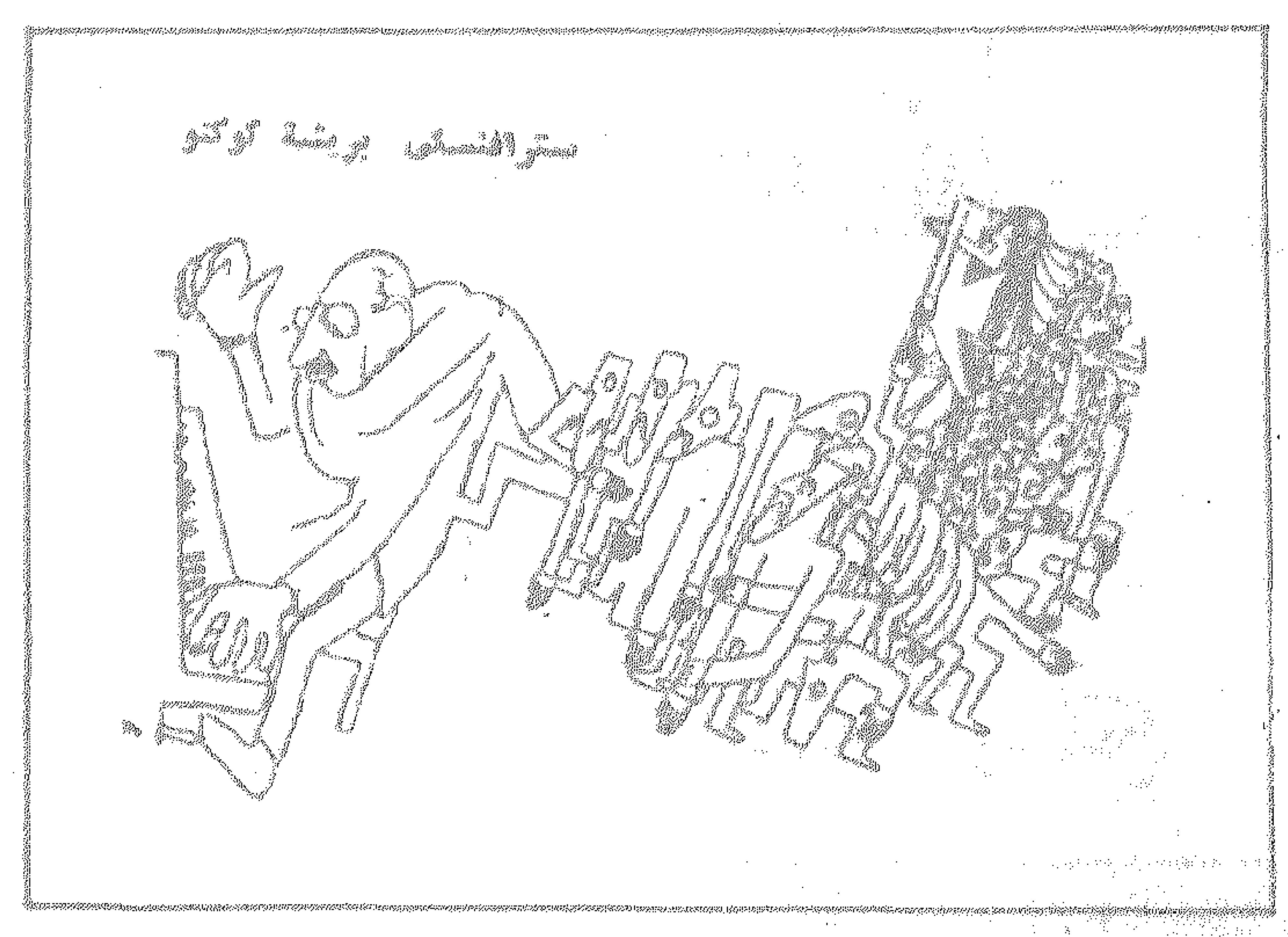
فقد ابتكر الرسام الكاريكاتيرى المعاصر « لو » شخصية « الكولونيل بليمب » بينما إبتكر الرسام « ستيرب » شخصية الرجل الصغير .

أما فى أمريكا فالكفاهة متواجدة فى كل ميدان ، وكل حقل فهناك رواة الفكاهات فى الراديو والتليفزيون ، والسينما والمسرح ، وعلى صفحات الجرائد . والهدف أولا وأخيراً « الأضحاك » .

وفى كل يوم تصدر المطابع فى الولايات المتحدة سيلاً من الكتب الفكاهية وكتب الأطفال التى تعتمد كل الاعتماد على الرسوم الساخرة . وتكاد تكون أمريكا هى الدولة الوحيدة التى تسخر الرسوم الكاريكارتورية فى الأعلان عن البضائع والنشاط التجارى والشركات الكبرى . هذا فضلاً عن شخصية الفأر « ميكى ماوس » الذى خلق منه الفنان الأمريكى « والت ديزنى » بطلاً عالمياً بين عالم الأطفال فى كل الدنيا .

وأشهر رسامى الكاريكاتير فى أمريكا هما « فيتزباتريك » و « هربلوك » وقد عرضت رسومهما فى المتاحف والمعارض العامة .

وفى السنوات الأخيرة خصصت كثير من صحف العالم مكاناً بارزاً للكاريكاتير على صفحاتها وأصبح أداة من أدوات النقد السياسى والاجتماعى ، وخصصت له مجلات وجرائد فى كل مكان . ففى تركيا واليونان ويوغوسلافيا والهند والصين مجلات ونشرات تعتمد كل الاعتماد على الرسوم الكاريكاتورية ، اشتهر بعضها فى جميع أنحاء العالم ، كمجلة « شانكرز » الهندية .



سترافنسكى بريشة كوكتو

أما فى مصر ، فقد دخل الرسم الكاريكاتيرى كل ركن من أركان المجلات والصحف ، وكان الفضل الأول فى دخوله إلى الصحافة المصرية هو يعقوب صنوع « أبو نظارة » فقد كان يصدر ويحرر مجلة نقدية هزلية بهذا الاسم ، نقد فيها بقسوة حكومة الخديو اسماعيل وكان يستعين فى ذلك برسوم من الايطاليين ، غير أن الحكومة ضاقت برسومه ومجلته فاصدرت أمراً بنفيه إلى الخارج ، حيث إتخذ باريس مقراً ، وصار ينشر فيها صحيفته تحت أسماء مستعارة منها « أبو زماره » و « أبو صفارة » ويرسل منها نسخاً إلى بعض الشخصيات المعروفة فى مصر ، وقد حرمت الحكومة تداول هذه الصحيفة وصادرتها . ثم لم يلبث الصحفى المصرى أحمد حافظ عوض أن أصدر مجلة باسم « خيال الظل » وكانت صفحاتها الملونة تطبع على مطابع حجر فى أيطاليا .

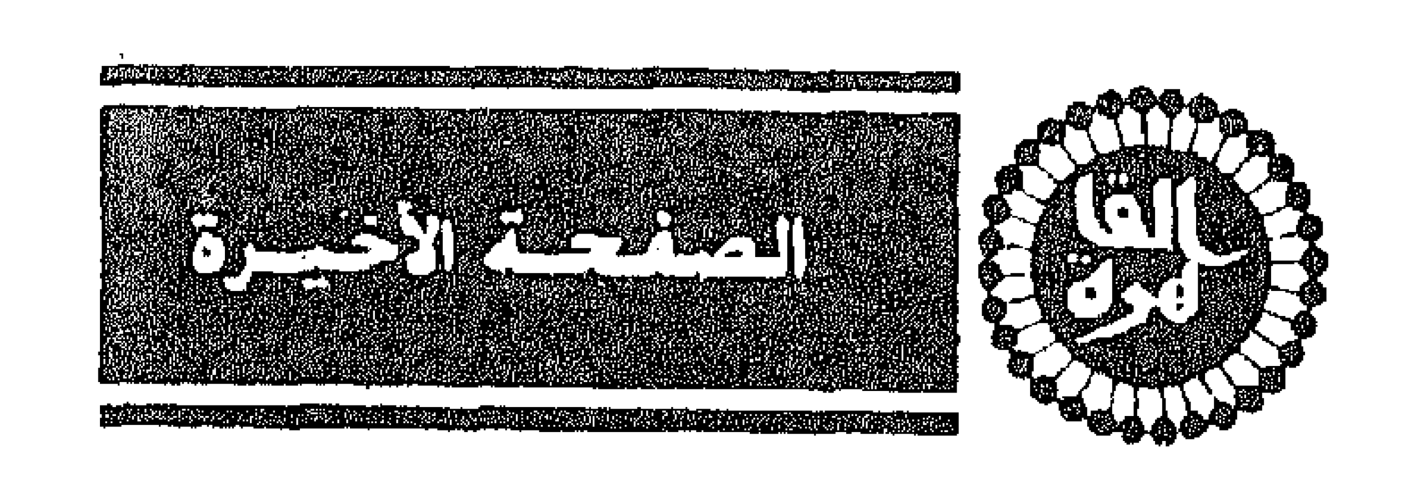
ولكن أروع الرسوم الكاريكاتورية التى شهدتها مصر على مر التاريخ هى التى نشرت فى صحيفة « الكشكول » التى كان يحررها المرحوم سليمان فوزى وكانت هذه الرسوم بريشة الفنان الاسبانى المتمصر « جوان سانتيز » ، ثم ما كاد عام ١٩٢٥ أن يطرق الأبواب حتى قدم إلى مصر فنان أرمنى يدعى « صاروخان » قدم رسومه الكاريكاتورية فى مجلة « الجديد » التى كان يصدرها المرحوم محمد المرصفى ، ويمتاز « صاروخان » بروحه المرحة التى ساعدته كثيراً على تفهم الحياة المصرية بسهولة ، ومقدرته على تسجيل مراحل النفس وتطور الشخصية بوضوح . واثناء تلك الفترة ظهر فنان آخر من أصل تركى يدعى « على رفقى » امتازت رسومه بالمزيج بين التعبير والزخرفة وأهم شخصياته الناجحة « جحا » ، « أبو نواس » .

وكان « لصاروخان » و « سانتيز » و « على رفقى » فضل كبير فى أنشاء مدرسة للكاريكاتير المصرى تخرج فيها عدد كبير من الرسامين ، ابرزهم : محمد عبد المنعم رخا وطوغان وعبد السميع وزهدى وصلاح جاهين وجورج وحجازى وبهجت ومصطفى حسين وحاكم وصلاح الليثى وغيرهم .

إن فن الكاريكاتير اليوم يعدُّ ركيزة اساسية فى الصحف والمجلات ، فنحن نستيقظ كل يوم لنقرأ الصحف ، والمقالات والأخبار والكاريكاتير ، فهو يؤدى مهمة صحفية وحيوية لا غنى عنها ◆



بيكاسو وسترافنسكى بريشة كوكتو



مركز الفنون الشعبية وثلاثون عاما من العمل الميدانى

صفوت كمال

حينما يتأمل الإنسان واقع الثقافة المصرية المعاصرة ، منذ منتصف هذا القرن ، تترى على مخيلته صور شتى من الجهود العلمية والثقافية والوطنية ، التى بذلت للكشف عن مقومات الشخصية المصرية ، ومكونات الثقافة المصرية ، بخصائصها الأصيلة ، وبحيويتها التاريخية المتميزة . . ويَبْزغ بين هذه الجهود ، الواعية والوطنية ، الجهود التى بذلت فى إنشاء مركز الفنون الشعبية ـ قبل وبعد صدور قرار إنشائه فى أكتوبر ١٩٥٧ واختيار المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح مديرا له ثم افتتاح مقر هذا المركز فى فبراير ١٩٥٨ . .

ثم ممارسة الوجود الثقافى والعلمى لهذا المركز فى ١٢/٥/١٩٥٨ ، حينما قام المركز بأول عملية علمية لجمع وتسجيل مواد من المأثورات الشعبية تسجيلا ميدانيا بأجهزة التسجيل الصوتية المتاحة حينذاك ـ ثم العمل على تأكيد الوجود الثقافى لهذا المركز بإصدار أول دورية عن الفنون الشعبية فى أغسطس من عام ١٩٥٩ ، تتضمن تعريفاً بالمركز والغاية من إنشائه وتوضيحا لمصطلح « فولكلور » وخطة العمل فى مجال الفنون الشعبية المصرية والعربية وبياناً بما قام به المركز من عمليات جمع وتسجيل وكذلك نماذج مدونة من هذه المواد علاوة على بعض الصور الفوتوغرافية عما يتضمنه متحفه أو مشروع متحفه ـ من مقتنيات . .

ومنذ أن بدأ المركز فى جمع وتسجيل مواد الإبداع الشعبى والمصرى من بيئاتها الأصلية ، وفى مناسبات آدائها الأصيلة ، ومن رواتها الحقيقيين خلال ممارستها فى الحياة اليومية الجارية ، ممارسة تلقائية ، ـ منذ ذلك الوقت ـ ظهرت على خريطة الثقافة المصرية الوطنية ظاهرة جديدة فى مجال العمل الثقافى ـ لا بحثا عن الأصول ، برومانْسِيَّة قومية ولكن وعيا بأهمية هذه الأصول فى الكشف عن خصائص ومقومات الابداع الشعبى المصرى ، بنظر علمى ، وبجهد مباشر فى التواصل مع هذا الابداع ، ومعرفة مقوماته الثقافية ، ودوره التاريخى والاجتماعى ، فى الحفاظ على المقومات الفكرية والوجدانية لأبناء هذه الأمة . . باعتبار أن المأثورات الشعبية هى تعبير مباشر عن فكر ووجدان المجتمع . .

وهكذا . . كان إنشاء هذا المركز . . وجهده وجهاده من أجل تحقيق رؤية علمية للثقافة المصرية ـ تراثاً ومأثوراً هو نقطة تحول مرْكَزِيّة فى حركة الثقافة المصرية المعاصرة من حيث الاهتمام بالثقافة الأصيلة للمجتمع ـ والكشف عن خصائص الابداع الشعبى بدلالاته الفنية والفكرية ودراسة العناصر المكونة لثقافته الأصيلة . . وإدراك رموزها وأشكالها ووظائفها وعلاقات بعضها ببعض فى تكوين بنية هذه الثقافة وهذا الإبداع . .

وواصل مركز الفنون الشعبية الذى أصبح فيما بعد « مركز دراسات الفنون الشعبية » جهده وجهاده ، أحيانا ، فى جمع وتسجيل مواد المأثورات الشعبية ، ورصد أنماط هذه المواد على أختلاف مصادرها ، وتعدد أنماطها وتنوع وسائل تعبيرها من فنون الأدب والموسيقى والرقص والتشكيل والفنون التطبيقية والصناعات الشعبية . . وكذلك ما يحوط هذه الفنون من عادات وتقاليد ومعتقدات إلى غير ذلك من أشكال الموروثات الشعبية الثقافية والاجتماعية علاوة على ما يكتنف هذه الموروثات من غموض أحياناً أو من شمولية بتعدد العناصر المكونة لها . .

وضم أرشيف المركز ـ رغم فترات التوقف عن تزويده بمواد جديدة ـ مئات الساعات الصوتية من تسجيلات الأدب الشعبى والموسيقى وآلاف الصور الفوتوغرافية عن مظاهر الابداع الشعبى وممارساته . . وعشرات الأفلام السينمائية وشرائط الفيديو عن الصناعات الشعبية والاحتفالات العامة وعادات وتقاليد الزواج ، ومئات النماذج من المقتنيات الفنية التى يضمها متحف الفنون الشعبية الموجود بالمركز علاوة على مكتبة متخصصة تضم آلاف المراجع عن الفنون الشعبية المصرية والعالمية . . بالإضافة إلى وثائق علمية وكلها معا . . تمثل ذخيرة ثقافية ، بُذلت جهود عديدة فى سبيل تحقيقها . .

ومع خريف هذا العام يحتفل المركز أو تحتفل الدوائر الثقافية بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إنشائه . . يبزغ أمامنا سؤال مهم . . يتحدد فى محاولة معرفة . . ما مستقبل حركة الفولكلور المصرى فى السنوات القادمة ؟! وخاصة أنه توفر مئات الباحثين المتخصصين فى دراسات المأثورات الشعبية ـ كما تحقق منذ عام ١٩٨٢ إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون وتخرج فيه عشرات الباحثين المتخصصين فى مختلف مجالات الفنون الشعبية ، علماً وإبداعاً .

هل آن الأوان لكى يتحول هذا المركز إلى مركز قومى ؟

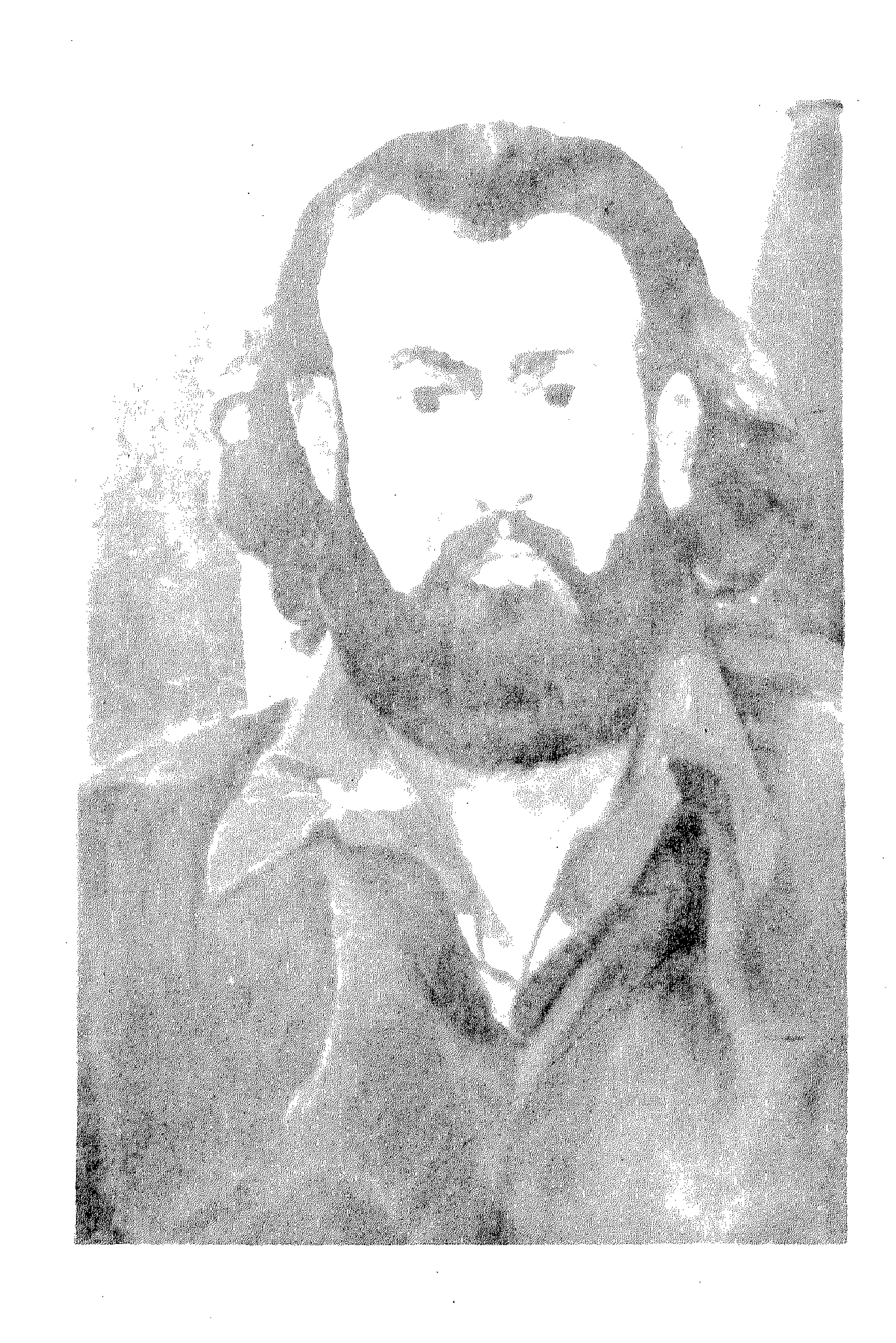
يضم مختلف المتخصصين والباحثين من مختلف الهيئات والجامعات ليواصل جهده وجهاده ـ من جديد - فى الكشف عن خصائص ومقومات الثقافة المصرية بأصالتها الابداعية وتواصلها الثقافى الحى ـ هل آن الأوان لذلك ؟!

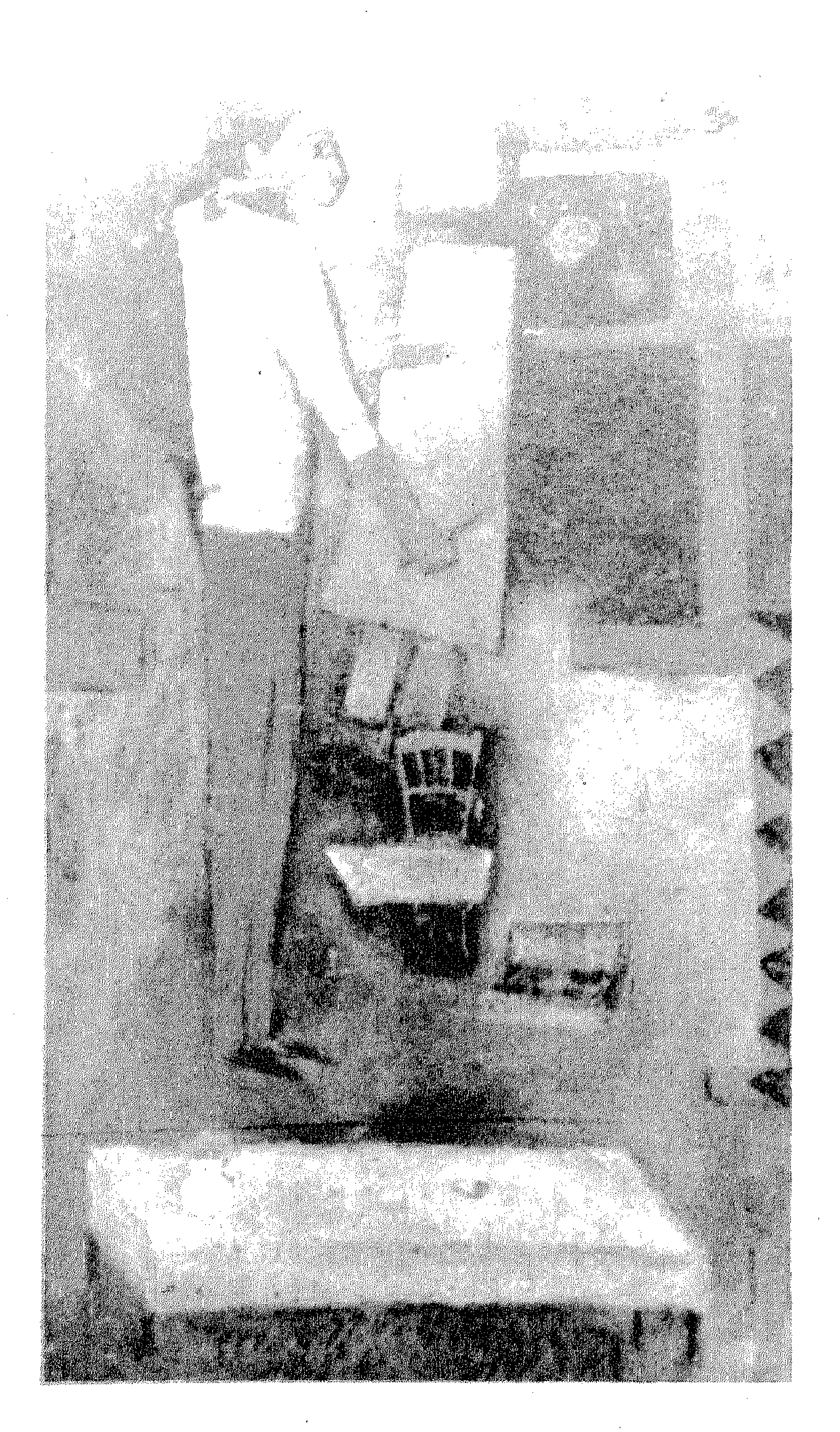
أعتقد ـ نعم ـ لقد آن الأوان لكى تتضافر كل الجهود وبوعى ثقافى عميق لتحقيق ذلك . . وأن تكون مناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على إنشاء هذا المركز هى مناسبة للتخطيط من جديد لحركة الفنون الشعبية المصرية . . إبداعاً ودراسة . .

الفنان عبد المنعم مطاوع .. والصمت

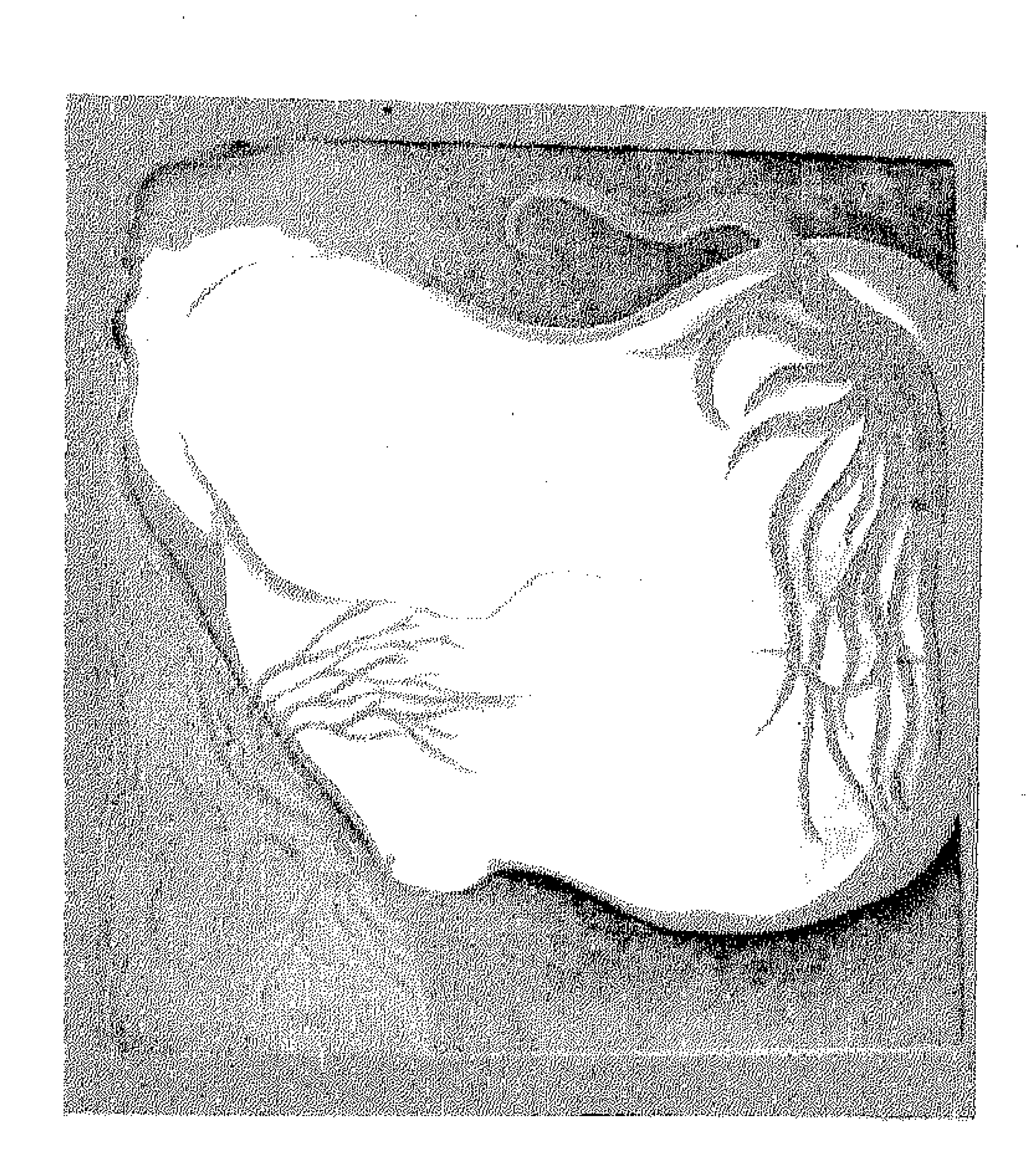


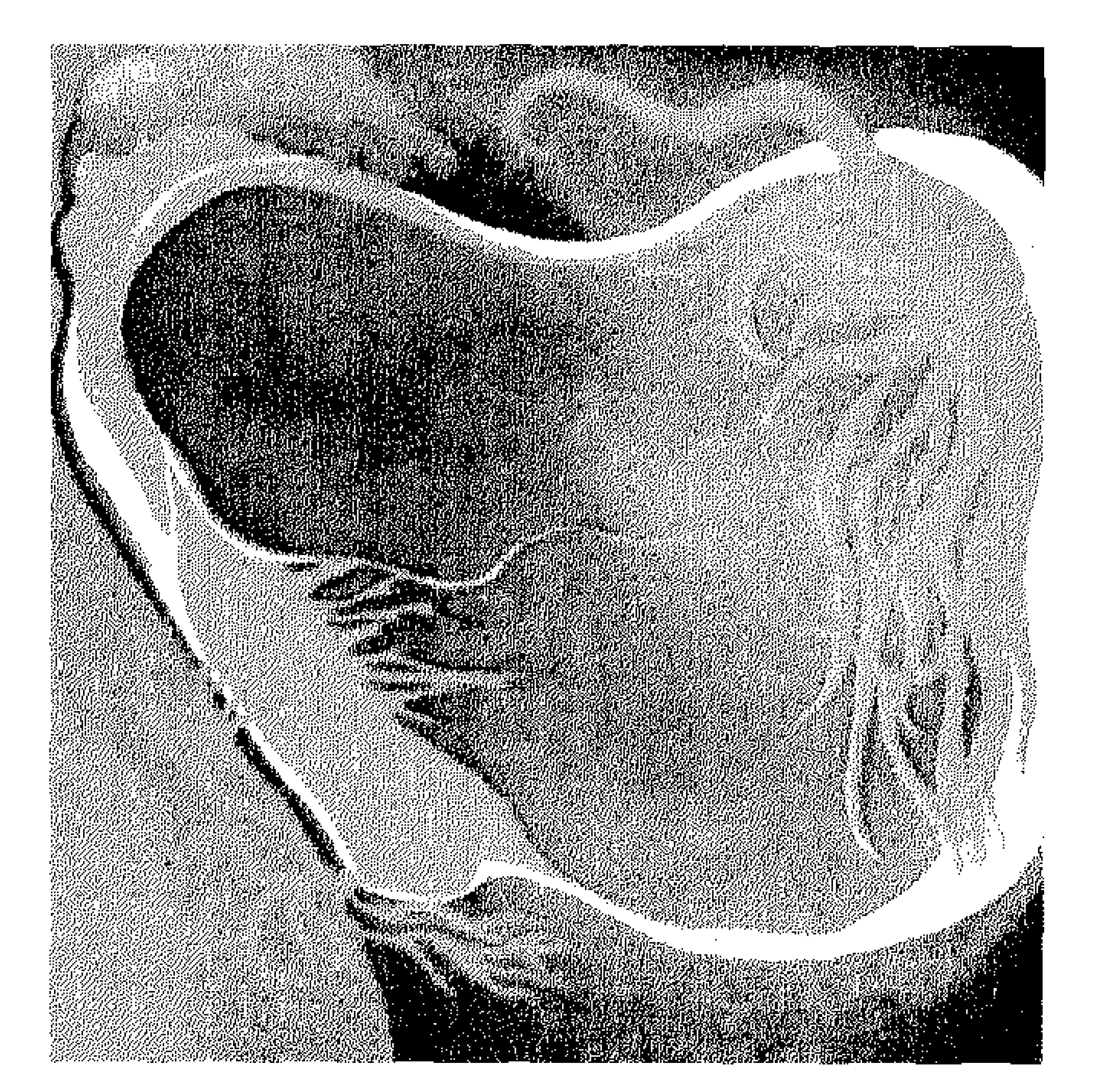






لوحة للفنان عبد الوهاب عبد المحسن





تخرج الفنان عبد الوهاب عبد المحسن في كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ـ قسم الجرافيك عام ١٩٧٦ ، ويعمل الآن مشرفاً للفنون التشكيلية بقصر ثقافة كفر الشيخ ، وحصل على العديد من الجوائز ، كما شارك فى المعارض المحلية والدولية .

يقول « عبد الدايم الشاذلى » عن أعمال الفنان : « يلاحظ المشاهد أنه ثمة خيط تواصل يربط كل اللوحات يشعره بأنه أمام تجربة واحدة تتشابك وتتصاعد ، حيث يستخدم فى أغلب لوحاته مفردات تشكيلية متوحدة العناصر ، مرة نبات ، ومرة جسد امرأة ، يراه ، ويتخيله ، بما يحمله من قدرة على التشكيل ، فهو البذرة والنخلة والجذور والجذع ، وهو الجسد النابض المفعم بالحيوية ، والبرق الخاطف ، والضوء المبهر ، وهو الخصوبة والعطاء . . . . كم هو نادر تشكيل هذا الجسد وتطويعه واعادة صياغته وطرحه لنا فى صوفية خالصة ، . . وبألوان ذائقةمذاق خاص ، برغم كونها ـ محض ـ أحجار طباعية . »

لوحة للفنان عبد الرحمن النشار

الفنان عبد الرحمن النشار ، ولد فى القاهرة عام ١٩٣٢ ، حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٦ ، ودبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ببودابست عام ١٩٧٠ ، ودكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص تصوير عام ١٩٧٨ ، ويشغل الآن وظيفة استاذ التصوير ورئيس قسم التعبير الفنى بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، . . واللوحة المنشورة (علاقة هندسية عضوية رقم ٨) ، مقاس ٧٥ × ٧٥ سم ، استخدم فيها الألوان الزيتية فوق قماش مثبت على خشب .

